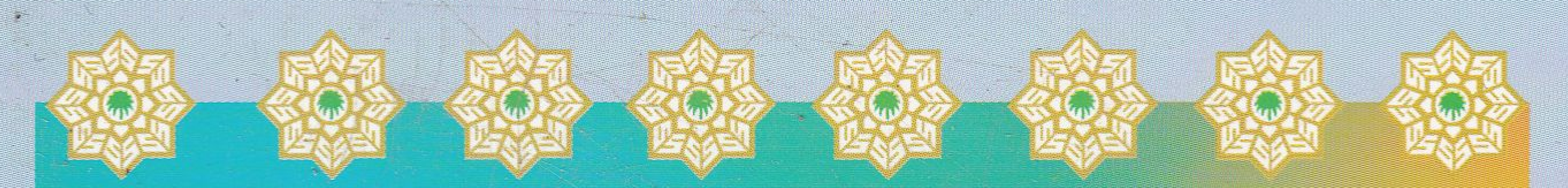


مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري



مناهج في قراءة الشعر وتذوقه

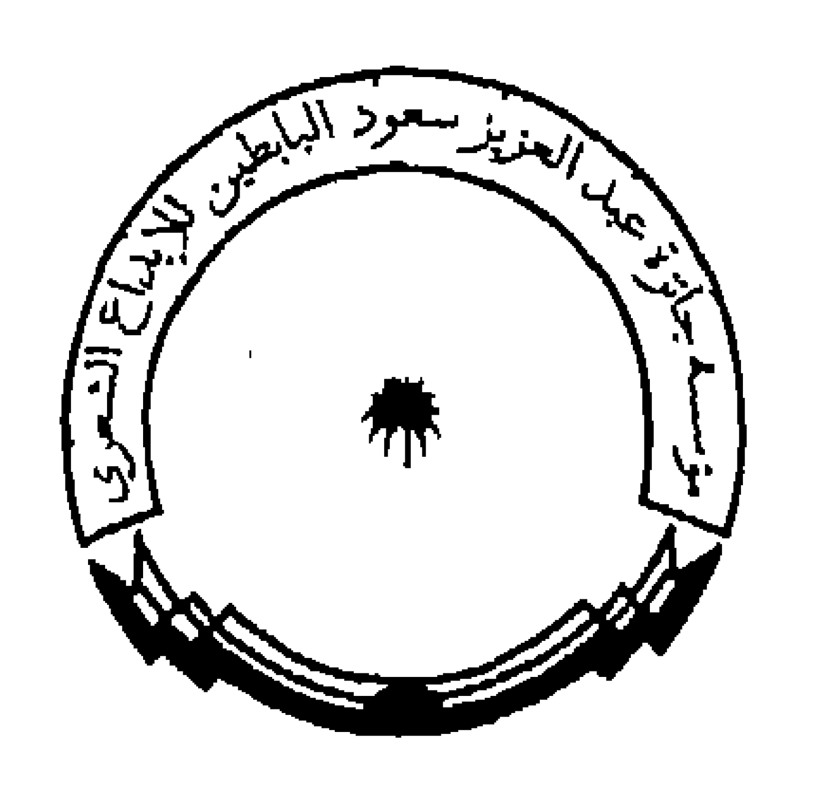
أ د. أحمد درويش — أ د. صلاح رزق

أ د. شفيع السيد — أ د. فوزى عيسى

أ د. محمد حماسة عبد اللطيف

أعدها وقدَّم لها

د. محمد مصطفى أبو شوارب



مناهج في قراءة الشعر وتذوقه

أ د. أحمد درويش   أ د. صلاح رزق
أ د . شفيع السيد   أ د. فوزى عيسى
أ د. محمد حماسة عبد اللطيف

أعدها وقدّم لها
د. محمد مصطفى أبو شوارب

تصديـر

لم نكن نتصور، عندما فكرنا فى إقامة دورة تثقيفية للعروض وتـذوق الشـعر استجابة لرغبة بعض عشاق الشعر العربى. أن هـذا المشروع سيلقى من الذيـوع والانتشار، ويحقق من النجاح والفعالية ما صار إليه اليوم.

فما إن بدأنا أولى دوراتنا بدولة الكويت فـى سبتمبر/أيلـول سـنة ٢٠٠٠م، مواكبة لاختيار الكويت كعاصمة للثقافة العربية لعام ٢٠٠١م، حتى انطلقت سلسلة الدورات التثقيفية التى تقيمها مؤسسة جائزة عبد العزيـز سعود البـابطين للإبـداع الشعرى فى "علم العروض وتذوق الشعر" إلى مدينة الإسكندرية فى مارس/ آذار سنة ٢٠٠٢م فمدينة تونس فى أغسطس/ آب من العـام نفسـه؛ ثـم دمشـق، والقـاهرة. وعمّان، وطرابلس الشام، والرباط والخرطوم وصنعـاء، ثـم تجـاوزت هـذه الـدورات حدود العالم العربـى إلى طهـران، متعاونـة فـى ذلـك كلـه مـع كبريـات الجامعـات والمؤسسات الثقافية العربية[*].

ولم يقنع مشروعنا الطموح بمـا حقـق مـن إنجـاز فـى إطار علم العـروض وتذوق الشعر، فامتد واتسع ليشمل "مهارات اللغة العربية" : نحوًا وصرفًا وتركيبًـا بلاغيًا. واتسعت دائرة المشغلين بدورات المؤسسة باتساع فروعها، ولم يعد الإقبـال عليها مقصورًا على محبّى الشعر، فن العربية الأول فحسـب، بـل صار روادهـا مـن سائر عشاق لغة الضاد على اختلاف أذواقهم ومذاهبهم ومشاربهم.

ولعـل مـا يبعـث علـى الاعـتزاز. أن الأرض قـد تهيـت تحـت أقـدام هـذه الدورات، فى مدة وجيزة، وصار لها دور فاعل فى تكوين مرجعية ثقافيـة وتقنيـة.

---

[*] انظر القائمة الملحقة بأسماء الدورات التدريبية التى أقامتها المؤسسة.

على مستوى رفيع لجميع المنتظمين فى دروسها التى تخيرت لهـا المؤسسـة، نخبة من أهم الأساتذة المتخصصين وأشهرهم فى ربوع الوطن العربى.

وقد استقر منهاج العمل الموحد الذى اختارته المؤسسة لدوراتهـا التدريبيـة، على الإلمام العام بالمولد العلمية الآتية :

أولها – النحو والصرف. وثانيها– التركيب البلاغى.

وثالثها– علم العروض. ورابعها– تذوق الشعر.

ولـمـا كـانت المـواد الثـلاث الأولى غنيـة بقواعدهـا العامـة وآليـة تطبيقهـــا، وبخاصة المادتين الأولى والثالثة، فقد عوّلت المؤسسة علـى أساتذة بعـض الـدورات، ومشرفيها فى تحديـد منـاهج الـدروس ومحتوياتهـا، فـى الإطـار المرسـوم مـن قِبـل المؤسسة، بالتوافق مع المنسق العام للدورات التدريبية فى المؤسسة.

أما فى درس "تذوق الشعر" فالاتجاهـات جـد متباينـة، لاختـلاف تصـور مفهوم التذوق، وطرائقه، وسبل تعاطيـه بـين النقـاد والبـاحثين والدارسـين، لكـثرة المذاهب النقدية والتحليلية والرؤى الذاتية التى تصاحب قراءة الشعر وتذوقه.

ومن ثم ارتأت **المؤسسة** توحيد طريقة التذوق الشعرى فى جميـع دوراتهـا، واتفقت مـع خمسـة مـن كبـار نقادنـا المعـاصرين، علـى اختيـار عـدد مـن نصـوص الشعر العربى الأصيل، وتحليلها تحليلاً أدبيًا يستكشف ما فيهـا مـن قيـم جماليـة وفنية ناصعة.

وقد جـاءت الدراسـات التـى قدمهـا الكتـاب الأفـاضل، الدكـاترة: **أحمـد درويـش، وشـفيع السـيد، وصـلاح رزق، وفـوزى عيسـى، ومحمـد حماسـة عبد اللطيف**، محققة رؤيـة **المؤسسـة** فـى تقديـم صوره حيـة لفنيـة الشـعر العربـى

الرصين، في عصوره المتعاقبة، من **الجاهلية حتى العصر الحديث**، ومنطلقة من مهادٍ نظرى متساوق، حقق لها الانسجام، على الرغم من فروق **الإحساس الخاص**، والنظرة الذوقية الذاتية، إلى النصوص. والميزة الواضحة فى هذه الدراسات، **أنها** تجعلنا نضع أيدينا على أهم ما ينبغى أن يلفت قارئ الشعر، وهو قدرة كل شاعر على توظيف **عناصر الأداء الفنى** : اللغة/ الصورة/ الإيقاع/ البناء، فى سبيل تقديم رؤياه الفنية، والتعبير عن الغاية الإنسانية التى يطرحها شِعرُه.

ويسرنى أن أقدم هذا الكتاب بأن أنوّه بالجهود المخلصة التى بذلها الأستاذ عبد الجواد العبادلة، المنسق العام للدورات التدريبية فى المؤسسة، لإنجاز هذا الكتاب، وإخراجه بالحُلّةِ التى هو فيها، وأن أشكر الأخ الدكتور محمد مصطفى أبو شوارب الذى قام بجهد ميمون فى إعداد هذا الكتاب، والتنسيق بين النقاد الكبار الذين تكرموا بكتابة فصوله ودراساته.

شَكَرَ اللهُ سَعْيَ المخلصين جميعًا، ووفقنا وإياكم لخدمة تراث أمتنا الخالد، وعلى الله قصد السبيل، سبحانه، نعم المولى ونعم النصير!!!

عبد العزيز سعود البابطين

الكويت فى ٨/٣/ ٢٠٠٤م

قائمة بأسماء الدورات التدريبية التي أقامتها

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري في "علم العروض – تذوق الشعر – مهارات اللغة العربية: نحوًا وصرفًا وبلاغة"

في الوطن العربي من ٢٣/٩/ ٢٠٠٠ – ١/ ٨ / ٢٠٠٤

م	رقم الدورة في كل بلد عربي	اسم الدورة	المكان والرعاية	عدد الخريجين	تاريخ بدء الدورة	تاريخ نهاية الدورة	الساعات المحددة	اسم منسق عام الدورة أو المشرف	تاريخ حفل التخرج
١	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	الكويت–الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	١٣٣	٢٠٠٠/٩/٢٣	٢٠٠٠/١/٢٣	٤٨	د. جمال أحمد أ. عبد الجواد العبادلة	
٢	الدورة الثانية	علم العروض وتذوق الشعر	الكويت–الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	٥٧	٢٠٠١/٢/١٠	٢٠٠١/٥/٤	٤٨	د. جمال أحمد أ. عبد الجواد العبادلة	٢٠٠١/٥/٦
٣	الدورة الثالثة	علم العروض وتذوق الشعر	الكويت–الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	٤٣	٢٠٠١/٨/٢٢	٢٠٠١/١٢/٥	٤٨	د. جمال أحمد أ. عبد الجواد العبادلة	
٤	الدورة الأولى	مهارات اللغة العربية –نحوًا وصرفًا وبلاغة	الكويت–الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	١٥	٢٠٠١/٨/٢٢	٢٠١/١٢/٥	٤٨	د. جمال أحمد أ. عبد الجواد العبادلة	
٥	الدورة الرابعة	علم العروض وتذوق الشعر	الكويت–الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	٤٦	٢٠٠٢/٣/٩	٢٠٠٢/٥/١٥	٤٨	د. جمال أحمد أ. عبد الجواد العبادلة	٢٠٠٢/٥/١٩
٦	الدورة الثانية	مهارات اللغة العربية –نحوًا وصرفًا وبلاغة	الكويت–الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	٢٠	٢٠٠٢/٣/٩	٢٠٠٢/٥/١٥	٤٨	د. جمال أحمد أ. عبد الجواد العبادلة	
٧	الدورة الأولى للإعلاميين	فن الإلقاء ومهارات اللغة العربية	الكويت – الهيئة العامة (مبنى وزارة الإعلام)	١٣	٢٠٠١/٢/١٠	٢٠٠١/٣/٢٨	٤٤	د. جمال أحمد أ. عبد الجواد العبادلة	
٨	الدورة الثانية للإعلاميين	فن الإلقاء ومهارات اللغة العربية	الكويت – الهيئة العامة (مبنى وزارة الإعلام)	١٨	٢٠٠٢/٤/١٧	٢٠٠٢/٥/٢٦	٤٨	د. جمال أحمد أ. عبد الجواد العبادلة	٢٠٠٥/٥/١٩
٩	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	الإسكندرية–جمعية أبي قير لتنمية البيئة والمجتمع	١٥٠	٢٠٠٢/٢/٢٥	٢٠٠٢/٤/٢٩	٧٥	المشرف د. محمد مصطفى أبو شوارب	٢٠٠٢/٧/٦
١٠	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	تونس–بيت الشعر بوزارة الثقافة والشباب والترفيه	٥٦	٢٠٠٢/٨/٣٠	٢٠٠٢/١٠/١٢	٥٦	الشاعر المنصف المزغني	٢٠٠٢/١٠/١٢
١١	الدورة الخامسة	علم العروض وتذوق الشعر	الكويت–الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	٤٨	٢٠٠٢/٩/٢١	٢٠٠٢/١٢/٢٥	٧٥	د. جمال أحمد أ. عبد الجواد العبادلة	

م	رقم الدورة في كل بلد عربي	اسم الدورة	المكان والتوأمة	عدد الخريجين	تاريخ بدء الدورة	تاريخ نهاية الدورة	الساعات المحددة	اسم منسق عام الدورة أو المشرف	تاريخ حفل التخرج
١٢	الدورة الثالثة	مهارات اللغة العربية -نحوًا وصرفًا وبلاغة	الكويت-الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	٧٢	٢٠٠٢/٩/٢١	٢٠٠٢/١٢/٢٥	٧٥	د. جمال أحمد أ. عبد الجواد العبادلة	٢٠٠٣/٦/٢١
١٣	الدورة الأولى	مهارات اللغة العربية -نحوًا وصرفًا وبلاغة	جمهورية مصر العربية-مركز الإسكندرية للإبداع	٩٦	٢٠٠٣/٢/٨	٢٠٠٣/٤/٢٦	٧٥	المشرف د.محمد مصطفى أبو شوارب	٢٠٠٣/٦/٢١
١٤	الدورة الثانية	علم العروض وتذوق الشعر	جمهورية مصر العربية-مركز الإسكندرية للإبداع	١٩١	٢٠٠٣/٢/٢٢	٢٠٠٣/٥/١٠	٧٥	المشرف د.محمد مصطفى أبو شوارب	٢٠٠٣/٦/٢١
١٥	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	الجمهورية العربية السورية - جامعة دمشق	١٠٦	٢٠٠٣/٢/١٦	٢٠٠٣/٤/٢٢	٦٤	المشرف أ.د. على أبو زيد	٢٠٠٣/٧/٧
١٦	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	المملكة الأردنية الهاشمية - الجامعة الأردنية	١١٤	٢٠٠٣/٢/٢٣	٢٠٠٣/٥/٢٦	٥٠	المشرف أ. تحسين بدير	٢٠٠٣/٥/٢٦
١٧	الدورة السادسة	علم العروض وتذوق الشعر	دولة الكويت - جامعة الكويت - كلية الآداب	٣٨	٢٠٠٣/١٠/٥	٢٠٠٣/١٢/٢٨	٥٠	المنسق العام: عبد الجواد العبادلة	
١٨	الدورة الرابعة	مهارات اللغة العربية-نحوًا وصرفًا وبلاغة	دولة الكويت - جامعة الكويت - كلية الآداب	١٣	٢٠٠٣/١٠/٥	٢٠٠٣/١٢/٢٨	٥٠	المنسق العام: عبد الجواد العبادلة	
١٩	الدورة الثانية	علم العروض وتذوق الشعر	تونس-بيت الشعر بوزارة الثقافة والشباب والترفيه	٥٢	٢٠٠٣/٨/٢٩	٢٠٠٣/١٠/١٨	٥٦	الشاعر المنصف المزغني	٢٠٠٣/١٠/١٨
٢٠	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة القاهرة - كلية دار العلوم	٨١	٢٠٠٣/١٠/١٨	٢٠٠٣/١٢/١٠	١٠٠	أ.د.محمد حماسة عبد اللطيف	٢٠٠٣/١٢/١٣
٢١	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	لبنان - منتدى طرابلس الشعرى	٢٧	٢٠٠٣/١٢/٢	٢٠٠٤/٣/١٨	١٠٠	أ.د. ياسين الأيوبى	٢٠٠٤/٧/١
٢٢	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	المغرب/الرباط-جامعة محمد الخامس	١٦	٢٠٠٤/٣/١٠	٢٠٠٤/٥/١٠	١٠٠	أ.د. سعيد بن سعيد العلوى	٢٠٠٤/٥/١٤
٢٣	الدورة الاولى	علم العروض وتذوق الشعر	المغرب - فاس						
٢٤	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	السودان-جامعة الخرطوم/ كلية الآداب	١٥٨	٢٠٠٤/٧/١٠	٢٠٠٤/٩/١٠	١٠٠	د.على محمود رئيس قسم اللغة العربية سناء إبراهيم محمد	٢٠٠٤/٩/٢٩
٢٥	الدورة الثانية	علم العروض وتذوق الشعر	المملكة الأردنية الهاشمية - الجامعة الأردنية	٥٢	٢٠٠٤/٢/٢٩	حتى نهاية مايو	١٠٠	السيد/ تحسين بدير	لا يوجد إلا بعد نهاية الدورة الثالثة
٢٦	الدورة السابعة	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة الكويت - كلية الآداب	٤٨	٢٠٠٤/٣/١	٢٠٠٤/٤/٢٦	١٠٠	عبد الجواد العبادلة-د. بدر ناصر الجحى	تأجيل حتى نهاية ديسمبر
٢٧	الدورة الخامسة	مهارات اللغة العربية	جامعة الكويت - كلية الآداب	٥٨	٢٠٠٤/٣/١	٢٠٠٤/٤/٢٦	٥٠	عبد الجواد العبادلة-بدر ناصر الجحى	مايو ٢٠٠٥
٢٨	الدورة الثانية	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة القاهرة- كلية دار العلوم	٢٥٣	٢٠٠٤/٢/١٤	٢٠٠٤/٤/٢٤	١٠٠	أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف	لا يوجد إلا بعد نهاية الدورة الثالثة
٢٩	الدورة الأولى	مهارات اللغة العربية	جامعة القاهرة - كلية دار العلوم	٢٥٣	٢٠٠٤/٢/١٤	٢٠٠٤/٤/٢٤	٥٠	أ.د. على أبو زيد	

م	رقم الدورة في كل بلد عربي	اسم الدورة	المكان والتوأمة	عدد الخريجين	تاريخ بدء الدورة	تاريخ نهاية الدورة	الساعات المحددة	اسم منسق عام الدورة أو المشرف	تاريخ حفل التخرج
٣٠	الدورة الثانية	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة دمشق	١٢٥	٢٠٠٤/٢/٩	٢٠٠٤/٥/٤	٨٠	أ.د. علي أبو زيد	لا يوجد إلا بعد نهاية الدورة الثالثة
٣١	الدورة الثالثة	علم العروض وتذوق الشعر	الهيئة العامة لقصور الثقافة/ قصر التذوق-سيدي جابر	١٠٨	٢٠٠٤/٣/١٣	٢٠٠٤/٥/٢٩	١٠٠	د. محمد مصطفى أبو شوارب	لا يوجد
٣٢	الدورة الثانية	مهارات اللغة العربية	الهيئة العامة لقصور الثقافة/ قصر التذوق-سيدي جابر	٩٥	٢٠٠٤/٣/١٣	٢٠٠٤/٥/٢٦	٥٠	د. محمد مصطفى أبو شوارب	
٣٣	الدورة الثانية	علم العروض وتذوق الشعر	لبنان- منتدى طرابلس الشعري	٣١	٢٠٠٤/٤/٢	٢٠٠٤/٦/٢٦	١٠٠	أ.د. ياسين الأيوبي	٢٠٠٤/٧/١
٣٤	الدورة الثالثة	علم العروض وتذوق الشعر	لبنان - منتدى طرابلس الشعري		خريف ٢٠٠٤		١٠٠	أ.د. ياسين الأيوبي	
٣٥	الدورة الثالثة	دورة تأسيسية لمذيعين جدد	وزارة الإعلام - إدارة المذيعين	٣٠	٢٠٠٤/٥/٨	٢٠٠٤/٧/٢١	١٨٤	عبد الجواد العبادلة- السيدة سلوى حسين العبد الله	في سبتمبر ٢٠٠٥
			عدد الخريجين	٢٣٢٧					
٣٦	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	طهران - جامعة العلامة الطباطبائي						
٣٧	الدورة الأولى	مهارات اللغة العربية	طهران - جامعة العلامة الطباطبائي						
٣٨	الدورة الثامنة	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة الكويت - كلية الآداب		٢٠٠٤/١٠/٢	ديسمبر ٢٠٠٤	١٠٠	أ. عبد الجواد العبادلة	نهاية ديسمبر ٢٠٠٤
٣٩	الدورة السادسة	مهارات اللغة العربية	جامعة الكويت - كلية الآداب		٢٠٠٤/١٠/٢	ديسمبر ٢٠٠٤	٥٠	أ. عبد الجواد العبادلة	نهاية ديسمبر ٢٠٠٤
٤٠	الدورة الثانية	مكثفة - مهارات اللغة العربية	جامعة القاهرة - كلية دار العلوم	٢٥٧	من ٢٤/٧/ ٢٠٠٤		٥٠	أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف	في نوفمبر ٢٠٠٤
٤١	الدورة الثالثة	دورة تأسيسية-مهارات اللغة العربية	جامعة القاهرة - كلية دار العلوم	١٢١	من ٢٠٠٤/٧/٢٧		٧٥	أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف	في نوفمبر ٢٠٠٤
٤٢	الدورة الثالثة	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة القاهرة - كلية دار العلوم		٢٠٠٤/٩/١٥	٢٠٠/١١/١٥ ٤	١٠٠	أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف	في نوفمبر ٢٠٠٤
٤٣	الدورة الرابعة	مهارات اللغة العربية	جامعة القاهرة - كلية دار العلوم		٢٠٠٤/٩/١٥	٢٠٠/١١/١٥ ٤	٥٠	أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف	في نوفمبر ٢٠٠٤
٤٤	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة الجزائر المركزية -يوسف بن خدة-كلية الآداب		يناير ٢٠٠٥	مايو ٢٠٠٥	١٠٠	أ.د. عثمان بدري	في مايو ٢٠٠٥
٤٥	الدورة الثانية	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة محمد الخامس-كلية الآداب والعلوم الإنسانية		أكتوبر ٢٠٠٤		١٠٠	المشرف أ.د. إدريس بلمليح	لا يوجد
٤٦	الدورة الأولى	مهارات اللغة العربية	منتدى طرابلس الشعري		خريف ٢٠٠٤		٥٠	المشرف أ.د. ياسين الأيوبي	بعد الدورة الرابعة

تقديـــم

الحمد لله رب العالمين وحده لا شـريك لـه، حمـدًا يليـق بعظيـم شـأنه وجليل إحسانه، والصلاة والسلام على خاتم النبيـين وسـيد المرسـلين، وأشـرف الخلق أجمعين؛ محمد عليه وعلى آله وصحبه خير صلاة وأزكى سلام وبعد؛

فليس فى طاقة أحد مـن المشتغلين بحقل الدراسـات الإنسـانية بوجـه عام؛ والمنصرفين منهم إلى النقد الأدبى -علـى وجـه الخصـوص- أن يجحـد مـا أحرزته الدراسات النقدية فى القرن الماضى من تقدم ذى إيقـاع سـريع، وخطـى متلاحقة، وتطور مطرد؛ مرتكـزة فـى ذلـك كلـه علـى مـا بلغتـه حركـة الحيـاة الثقافية من تعمق التفكير، ومنهجية الدرس، وتنوع آليات القراءة والتأويل؛ فـى ظل ازدهار العلوم الإنسانية واستقلال كل واحد منها بمنهج درسه وطرق تناوله، ثـم تبادلهـا فيمـا بينهـا هـذه المنـاهج والطرائـق، سـعيًا وراء إدراك الحقيقـة العلمية الخالصة.

والنقد الأدبى من بين تلك العلوم يبحث فى الظاهرة الأدبية، ويتخذهـا موضوعًا له؛ بكل ما يتسع له الأدب من مفاهيم وتعريفات، وبكل ما يطرحه من رؤى ودلالات، وما يقبله من مناهج العلوم الأخرى ووسائطها المعرفية فى سـبيل استكناه لغته الفنية وأساليبه من ناحية! وما يحمله من قيم أخلاقية أو فكرية أو أيدلوجية من ناحية ثانية، وما يعكسه من طقوس إنسانية أو عـادات اجتماعيـة أو تشكلات نفسية من ناحية ثالثة، وما ينتجه (وهذا هـو الأهـم) مـن قيـم فنيـة جمالية إبداعية من ناحية رابعة؛ أو فى سبيل الوقوف على غير ذلك من مقاصد الأدب وغاياته المتعددة.

ولقد تبنت النظريـــات النقدية فى ظل ســـيادة المذهبين الرومانســـى

فالواقعي؛ الأطر المرجعية للنص الأدبي وسياقه الخارجي؛ مؤكـدة صـدور المبـدع عن بيئته وعصره، وانتماءه إلى عرقه وطبقته؛ ومن ثم فلابد من وجود أصداء ذلك كله في إبداعه؛ إلى الحد الذى دفـع النقـد زمنًـا طويـلاً إلى الحكـم علـى المبـدع الأدبى من خلال هذا المنظور؛ فنجاح المبدع أو فشله مرهونان بمدى قدرتـه علـى تصوير بيئته وعصره ونفسيته، وانطلاقه فى التعبـير عـن مجتمعـه وصـدوره عـن أحلام جماعته.

وفى هذا السياق، حاول النفسيون استكشاف آلية الإبداع الفنى؛ إلا أن دراساتهم (وبحكم طبيعتها الخاصـة) توقفـت عنـد حـدود الملاحـظ الاسـتبطانية العابرة، أو تفسير الإبداع على أسس دينامية محصورة فـى توجهـات الدراسـات النفسية. وهذا عينه هو ما حد من فعالية النقد الأسطورى الذى سـعى فـى نفـس الإطار الباطنى إلى تقنين الخيال الشعرى ورده إلى النماذج الأسطورية الكامنة فـى بناء المخ، أو المطبوعة فى التكوين العضوى علـى حـد تعبـير جلـبرت مـورى[1]، والتى هى بدورها رموز لحقـائق عليـا تمثـل نمـاذج ثابتـة مـن التفكـير والشـعور يتوارثها الآباء عن الأجداد.

ثم تلاحقت القفزات النقدية الواسعة المتصاعدة فى النصـف الثـانى مـن القرن المـاضى، حينمـا تشـكل الخطـاب النقـدى فـى رحـم البنـى الفلسـفية التجريبية؛ وفى مقدمتها البنيوية والتفكيكية، واستطاع شتراوس ودريـدا وبـارت وأتباعهم أن ينقلوا حركة النقد إلى فضاءات جديدة تمامًا، معتمدين بصـورة شـبه تامـة علـى آليـات سـائر العلـوم الإنسـانية ومناهجهـا فـى العـرض والتحليل والاستنتاج.

غير أن إغـراق النقـد فـى تلبـس منجـزات العلـوم الإنسـانية الأخـرى، وتجريب آلياتها؛ خاصة منذ بزوغ عصر الحداثة وما بعدها بكل ما يحملان مـن

---

(1) Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry, P: 4.

خطايا، ومن تعويذات للتكفير عن هذه الخطايا- أدى إلى سقوط كثير من النقاد فى دائرة الصراع مع النص الأدبى، منتجين لنا خطابات نقدية منغلقة تبعد بالنقد عن غاياته، وتقترب به من حدود المعميات والأحاجى، غارقة فى دوامات اللغة المتعالية اللامفهومة، المتماهية على ذاتها؛ خاصة وأن أغلب التنظيرات المرجعية لهذه الخطابات تنتمى إلى منظومات ثقافية مغايرة، وتنبع من مرتكزات فلسفية أبعد ما تكون عن طبيعة النص الأدبى العربى، وتكوين مبدعه النفسى، وسوسيو ثقافيته.

ومن هنا كانت الحياة الأدبية محتاجة إلى نقد حقيقى يدرك ماهية الأدب الأساسية بوصفه استعمالاً فنيًا للغة يعكس علاقة الأديب بذاته وعالمه؛ ويعى دور الناقد فى تناول الأعمال الإبداعية وتحليلها، وتصحيح الذوق وتوجيهه؛ ويؤمن بأن النقد خلق كشفى للأعمال الأدبية يقع على البقاع السحرية فيها ويؤولها على نحو يضعنا فى مدار الرؤية والحدس المشتركين بين الأديب والناقد.

إن قيمة النقد لا يمكن أن تكون فى تحوله عبئًا على النص، بل فى محاورة هذا النص، ومحاولة كشفه وتأويله؛ فالناقد المتذوق مطالب بالكشف أولاً عمًا يتميز به المبدع من قدرة خاصة على تناول مفردات الواقع، والنظر إليها بعين مغايرة تخرجها من عاديتها وتعيد صياغتها، فتبدو كما لو كانت شيئًا مثيرًا للدهشة والعجب.

وهو مطالب بالكشف ثانيًا عن آية المبدع الكبرى والتى تكمن فى استعماله اللغة على نحو واع بالصلة بين الحدس والتعبير، وقادر على الإحساس بحاجة الخطاب إلى لغة مصيبة موحية فى تجليها البسيط الواشى بعمق مغرق فى الفنية؛ أو فى فيضانها الجارف حين تسعى إلى اجتياح ألفة استعمال المفردات وفق تلازمها الدلالى، مقيمة علاقات جديدة لا مألوفة بين الدوال اللغوية.

وليس معنى هـذا أن يحصر الخطاب النقدى نفسه فى إطار النص المتحقق دون الانشغال بكيفية تحققه. فإدراك أدبية النصوص الفنية لا يمكن إنجازه دون أن يبحث النقد عن معاينة التوازن التكوينى لهذه النصوص. والواجب على الناقد فى سبيل ذلك تجريب الفعل الإبداعى، وتهيئة عناصره للدخول فى دائرة التحريك أو الاشتغال، بحيث يمكنه استحضار أنماط الخلق ومؤثراته المتوزعة بين ظرف تاريخى، وحدث سياسى، ووضعية اجتماعية، ومناخ ثقافى؛ وعلاقتها بمقتضيات الأدب النصية المتمثلة فى أصوله الفنية.

إننا فى سبيل التواصل مع النصوص الأدبية، وتذوقها، وإدراك قوانينها الخاصة وعظمتها الفنية، والإحساس بما فيها من جمال- محتاجون إلى خطاب نقدى يوغل فى المعرفة بأنماط الإبداع، ويجعل الرجوع إلى مبدأ الاختبار الإبداعى فى موضع السؤال دائمًا، فى إطار من مرجعية مؤثرات الخلق ومقتضياته؛ بحيث يحقق امتيازًا خاصًا فى قدرته على الوصول إلى تركيب الخطاب الإبداعى ودلالته، وبلاغة الأشكال الفنية وفعاليتها.

ولعل قارئ هذا الكتاب واجد ذلك الخطاب النقدى، أو أعم ركائزه، على نحو من الأنحاء عبر دراساته التسع التى قدمها خمسة من أهم النقاد المائزين فى المشهد الأدبى المعاصر؛ لكل واحد منهم مشروعه النقدى الذى يستند بالدرجة الأولى إلى موهبة إبداعية حية، ثم معرفة تنظيرية عميقة، وممارسة تطبيقية واسعة فى إطار الدرس الأكاديمى المنظم الذى جمعهم بصورة ما (رغم تفرد كل واحد منهم على مستوى مقاربة النصوص وتشكيل التجربة النقدية وتوظيف أدواتها) فى إطار رؤية منسجمة يكشف عنها إنتاجهم النقدى الثرى تنظيرًا وتطبيقًا؛ حتى ليمكننا أن نعد إسهامهم النقدى نموذجًا للفعالية المثالية إزاء النصوص الأدبية؛ هذه الفعالية القادرة على تبيين روح الفن وجماله، وتبيين

قيمه ومثلــه، وتـأويل ذلـك كلـه، وتفسـير أدبيتـه فـى ضـوء المعطيـات الفرديـة والجماعيـة للإبـداع، وفـى ضـوء مؤسّسـات بنـاء النـص ذاتهـا بوصفهـا المصـدر الأساسى للسلطة النقدية على حد تعبير رولان بارت، فالتجربة الإبداعية تفرض شكلها النصى على مبدعها، والنص بدوره يفرض منهج تحليله وتأويله على ناقده.

ويبدو الناقد اللغوى الكبير، والشاعر المبـدع، الأستاذ الدكتـور/ **محمـد حماسة عبد اللطيف**؛ منطلقًا من هذا التصـور فـى دراسـته **مفضليـة ثعلبـة بـن صعير الرائية**، مسلطًا الضوء على البنية الثنائية المؤسِّسة للقصيـدة، مـن خـلال كشف علاقاتها الأفقية والرأسـية؛ محـددًا العلاقـات الأفقيـة فـى تلكـم الروابـط النحوية التى تشد أجزاء الجملة، وما يتصل بها من خبر وإنشاء؛ أما العلاقـات الرأسية فهى التى تسهم فى تماسك أجزاء القصيدة سياقيًا وتركيبيًا.

وهذان اللونان من العلاقـات همـا اللـذان يشـكلان معًـا نسيج القصيـدة لحمته وسداه، وآليات ارتباطـه وعضويتـه؛ وكـأن الدكتـور/ **حماسـة** (وفـق هـذا التصور) قد اختار لخطابه النقدى ثنائية موازية لثنائيـة الخطـاب الإبداعـى؛ إذ ينطلق فى قراءتـه القصيـدة مـن سكونية الـتركيب النحـوى إلى ديناميـة المعنـى النحوى؛ مؤسِّسًا نقده الذى دلف منه إلى عالم القصيدة، على محوريـة المفهـوم العـام للجملة اللغوية النحوية مهما اتسع هذا المفهوم؛ على نحـو تنفلـت معـه الجملـة من دلالة التركيب الضيق للكلمات الرئيسة، لتدخل فضاءً أرحب يسمح بالاتساع لكلمات أخرى يقتضيها استقصاء الـدلالات المركزيـة، حتـى أننـا نجـد الجملـة الشعرية الواحدة يمتد حيزها التركيبى ليشمل تسعة أبيات كاملة من القصيدة.

واللافت للنظر فى هذه الدراسة إنما هو قدرة ناقدنا الظاهرة على تحليل هذه الجمل الشعرية (طالت أم قصرت) والكشف عما ببعضها مـن كثافـة متمثلـة فى خصوصية تركيبها النحوى ومنتوجها الدلالى.

وينطلق الناقد الكبير، الأستاذ الدكتور/ **صلاح رزق** من مفهوم قيمي للمروءة بتجلييها الرئيسين: البطولة/ الفروسية؛ في دراسته **لميمية حاتم بن عبد الله الطائي** التي كتب لها الخلود انطلاقها من خصوصية التجربة الذاتية الفردية إلى عمومية التجربة الإنسانية الشمولية.

وهو يؤسس تحليله النص على ثنائية الرؤية النقدية التي تبدو خيارًا محتومًا، نتيجة ثنائية الرؤية الإبداعية التي تنبني عليها القصيدة؛ ومن ثم يحرص ناقدنا على إبراز جوهر المفارقة ومشاهدها التي تبين عنها القصيدة حتى تعظم وتكبر زمانًا ومكانًا وحظوظًا، مكتَسِبةً عمومية التجربة وديمومتها؛ معتمدة في كشف المفارقة على خلاصة التجارب الإنسانية في المقابلة بين جامع المال نَصَبًا وشقاءً حتى يتردى إلى نهايته محشوًا في قبره مطبقًا كفيه على الفراغ من ناحية؛ وصاحب العطاء اللامحدود من ناحية أخرى.

وهكذا يبدو ناقدنا مركزًا على مفارقة التقابل النابعة من ثنائية التصور في الكشف عن فعالية القصيدة بوصفها محاولة للخروج من حيز السلوك الاعتيادي فنيًا واجتماعيًا، إلى حيز تشكيل رؤية ذاتية تدعو إلى إعلاء النموذج الإنساني الأسمى.

وعلى الرغم من افتتاح الدراسة التي قدمها الدكتور/ **صلاح رزق** بإجراء تاريخي يتمثل في تسليط الضوء على جوانب من حياة حاتم الطائي بقصد اكتشاف مدى الانسجام بين الفعل الحياتي والقول الشعري في القصيدة- إلا أن الناقد لم ينزلق إلى التورط في مقاربة تاريخية خارج النص، فسرعان ما انصرف إلى التحليل الجزئي المكثف في دقة وإحكام ينبئان بوضوح عن روح الإخلاص لعلم الشعر.

ولا يكاد الناقد المبدع والشاعر الكبير، الأستاذ الدكتور/ **أحمد درويش** يبعدنا كثيرًا عن أجواء البادية وحيواتها وقيمها في دراسته الممتعة عن "**الصحراء والحواس المستنفرة... قراءة في شعر عنترة**"؛ محاولاً إعادة النظام إلى لوحة الصحراء العربية الفنية التي تلقى في نفس قارئها، كلما أقبل على مشاهدتها... دفقات متتابعة من المتعة الروحية الخالصة التي تتلبس الوجدان، والتي لا يمكن للمستقبل الخامل حسه أن يتوحد معها أو أن يشعر بها على الأقل، إلا إذا شحذ حواسه واستنفرها حتى يكون قابلاً وفاعلاً في ذات الوقت.

وقد ركز ناقدنا في قراءته ثلاثة من نصوص عنترة: الميمية المطولة، ودالية، ولامية- في دراسة متساوقة يسعى من خلالها إلى الكشف عن عالم عنترة الجمالي، مدللاً بمنهجها وإجراءاتها على قدرة هذا الشاعر الفذة على إمتاع قارئه متعة خالصة ذات مذاق حسي بدوي.

ولعل أهم ما يميز هذه القراءة في شعر عنترة، إنما ينحصر في أربعة ملاحظ رئيسية:

أولها- التقاؤها وآراء واحد من أهم قراء الشعر الجاهلي ومتذوقيه وكاشفي أسراره، وهو الأستاذ الدكتور/ محمد النويهي الذي رسم كتابه "في الشعر الجاهلي... دراسة وتقويم"؛ منهجًا خاصًا لمقاربة شعرنا الجاهلي، يتلاءم وخصوصية تشكيله اللغوي وظرفه الاجتماعي.

ثانيها- تجاوزها في تفسير شعر عنترة حدود المعاجم العربية والشروح اللغوية القديمة، بحيث تصبح هذه الشروح نقطة انطلاق فحسب يتحرر منها التأويل في خطوة لاحقة كلما أضاء له عالم القصيدة الجمالي دلالات أخرى لم يلتفت إليها السابقون.

ثالثها– تركيزها على بؤرة الدلالة الحسية فى شعر عنترة، لافتة إلى أن الشاعر فى ربطه وتنقله بين الصور الحسية المختلفة؛ كان اعتماده الأساسى على " كيمياء المزج وسهولة التداخل والتوحد التى تتاح للحواس، وقد تخلصت من جاذبية عالم الواقع إلى المناخ المتميز لعالم الشاعر".

أما رابع هذه الملاحظ وأهمها؛ فيتمثل فى قدرة الدكتور/ **أحمد درويش** على تقديم قراءة نقدية تعلو فى لغتها حتى كادت أن تكون إبداعًا موازيًا لإبداع عنترة، وحتى صارت المعالجة النقدية لافتة إلى ذاتها بقدر ما تلفت إلى الموضوع المدروس.

وتظهر الدراسة الثانية التى يقدمها الشاعر الناقد الدكتور/ **محمد حماسة عبد اللطيف** فى هذا الكتاب؛ تمسكه الشديد باختيار المنهج البنائى الذى يبدو ناقدنا معه أكثر إلحاحًا على النص ذاته من خلال دراسة ثنائية البنية على المستويين السطحى والعميق فى **يائية سحيم عبد بنى الحسحاس.**

وتبدو حركته النقدية فى هذه الدراسة مرتكزة على موقف بنيوى واضح فى تناول النص بعيدًا عن أطره المرجعية، وعلاقاته الخارجية؛ مؤكدًا بذلك حداثة مقاربته التى لا تنصب على غير البناء اللغوى للقصيدة، معتمدًا مصطلح: "التفسير والقراءة" فى تمايزه عن مصطلح: "الشرح" الذى يتلبس بالمقارنات اللغوية الساذجة والمضمونية المنمطة.

وقد استطاع الدكتور/ **حماسة** أن يكشف بمهارة فائقة، حين غوصه فى البنية العميقة للقصيدة؛ عن الحركة القوية المتدفقة فى باطنها، والتى ربما لا تبين عنها بنيتها الظاهرة، تمامًا كالبحر الذى يبدو السكون ظاهرًا فى سطحه رغم شدة تيارات أعماقه وسرعتها المتدفقة فى باطنه.

ولعل من أبرز ذلك التفاته الواعي إلى سلسلة الأفعال ذات الأزمنة المختلفة ودورها فى دفع دلالات القصيدة؛ وقدرة الشاعر على توظيفها فى بنية الجملة الشعرية ؛ مع قدرته اللغوية المتفننة على تفعيل الضمير فى بناء الصورة الشعرية خاصة فى اللوحتين الأوليين من القصيدة.

ويقدم لنا الناقد القدير الأستاذ الدكتور/ **شفيع السيد** قراءة ممتعة **لبائية المتنبى فى مدح كافور الإخشيدى**، تتميز برؤية عميقة شديدة الوعى، وتحليل قيم شديد الخصوبة.

وربما كان جانب كبير من إمتاع هذه القراءة وحيويتها مستمدًا من براعة الاختيار وإصابته. فعين الناقد الفاحصة وقعت فى هذه القصيدة على تجربة شديدة الخصوصية تنبع من شخصية إبداعية فريدة متميزة لا شبيه لها، بكل ما تثيره من جدل محتدم، على امتداد تاريخ شعرنا العربى، وتعبر فى ذات الوقت عن لحظة فارقة فى حياة هذه الشخصية، وعن موقفها إزاء تشكلات الحدث التاريخى المعاصر من خلال رؤيتها شخصية كافور الإخشيدى بوصفه موضوع القصيدة، وطبيعة علاقته مع الذات المبدعة؛ وهو ما عبر عنه باقتدار عنوان الدراسة **"الصراع بين الذات والآخر فى بائية المتنبى"**.

وقد يتصور بعضهم أن الدراسة على هذا النحو منشغلة بالرصد الفوقى لسطح التجربة، غير أن من ينعم فيها النظر يمكنه أن يلحظ قدرة الدراسة على وضع المتلقى فى مركز الحدث العميق للتجربة، والذى يرتكز على ثنائية مضادة يجدها القارئ مفتاحًا رئيسيًا فى هذا النص، وفى غيره من النصوص السابقة، والتى يطلق عليها الدكتور/ **شفيع السيد** هنا مصطلح "تكنيك المقابلة"، ويجعلنا بحسه النقدى النافذ، وذوقه الفنى المرهف داخل بؤرة الإحساس بحركة المقابلة وتوازيها فى النص مع جوه العام، وتمشيها مع حركته المتوترة انفراجًا وانكماشًا، على نحو يصبح معه تراجع تكنيك المقابلة فى نسيج القصيدة تخفيفًا من حدة توتر جوها العام، وإيذانًا باقتراب حركة الأداء الشعرى من نهايته.

وقد استطاع ناقدنا بامتزاجه مع القصيدة وتوحده بدلالاتها، أن يقع على حقائق التاريخ والفن فى آن معًا داخل النص لا خارجه؛ محددًا حقيقة نفسية المتنبى فى مدحته، ومفرقًا بين الصدق الفنى والصدق الأخلاقى.

ويضع الناقد الكبير، والشاعر الفنان المبدع، الأستاذ الدكتور/ **فوزى عيسى** بما له من ملكة إبداعية أصيلة، وذائقة نقدية نافذة- يده فى درس **نونية ابن زيدون** على مركز النص، وبؤرة تفجره المتمثليْن فى ثنائية الرؤية وتوازن التشكيل اللذين لمحناهما من قبل عند سائر الشعراء السابقين، واللذين يطلق عليهما ناقدنا فى تحليله بناء النونية "منهج التضاد التعبيرى" كاشفًا اللثام عن محورية أبنية المقابلة والتضاد والتحول، ودورها الفاعل فى تصوير موقف الشاعر النفسى، ومعاناة الذات التى افتقدت الإحساس بمعنى الحياة وجدواها إثر فقد المحبوبة وغيابها، بحيث تصبح نون الروى المطلقة بألف المد المسبوقة بياء الردف فى أواخر الأبيات- محاكاة صادقة لأنة الشاعر وتوجعه النابعيْن من مأساته العميقة.

وقد حاول الدكتور/ **فوزى عيسى** أن يجرب فى هذه الدراسة شتى آليات النقد الحديثة، دون أن يغفل أدوات البلاغة القديمة فى سبيل استجلاء التجربة الذاتية للقصيدة، متنوعًا بين تحليل البنى الدلالية والصوتية والإيقاعية والأسلوبية- وتأويلها جميعًا؛ بما يملك من حس الشاعر الفنان، وذوق الناقد المثقف.

ويعود ناقدنا الكبير الدكتور/ **شفيع السيد**، فيقدم لنا دراستين أخريين؛ أولاهما: فى قصيدة **"الربيع ووادى النيل" لأحمد شوقى**؛ وثنتاهما: فى قصيدة **"من أنت يا نفسى؟"** لميخائيل نعيمة.

ويبدو أن الناقد قد اختط لنفسه طريقًا مغايرًا فى تناول هاتين القصيدتين وتحليلهما، يختلف عن طريقه فى درس بائية المتنبى التى أفاض فى تحليلها

وتأويلها، على حين اكتفى عند درس نص شوقى ونعيمة بدور المرشد الذى يوجه قارئه، بعدما يرسم له الطريق، دون أن يصحبه فى دروبه وثناياه. فهو يضعنا فى مدار الكشف إجمالاً دون تفصيل أو تخصيص، مسلطًا الضوء على عمق التقابل بين ثنائية الحياة والموت فى قصيدة شوقى؛ وكاشفًا عن ارتكاز بنية قصيدة نعيمة فى نسقها الفنى ومضمونها الفلسفى- على أسلوب الاستفهام الذى يبين عنوانها ويمثل مدخلاً طبيعيًّا للولوج إلى عالمها، علاوة على ما يحمله النص من ألوان التجديد فى الشكل والمضمون.

ثم تأتى دراسة الناقد المبدع الدكتور/ **فوزى عيسى** لقصيدة **أبى القاسم الشابى** الشهيرة "**صلوات فى هيكل الحب**"- لتمثل رؤية متممة لوجوه القراءة النقدية المتذوقة فى هذا الكتاب، ولتعكس تضافر الموهبة الإبداعية والروح العلمية فى امتداد التحليل والتأويل وانشراحهما؛ بوصفها أكبر الدراسات المختارة من حيث الكم؛ والاتساع التفصيلى؛ فيتتابع الناقد بنا ومعنا صعودًا فى بناء أبى القاسم الشابى الذى شيده ليكون محراب صلواته ومعلقة فنه وقد توازت درجات معراجه مع موجاته التعبيرية ودفقاته الشعورية.

ويقف بنا الناقد المرشد منذ بداية معلقة الصلوات ليلفتنا إلى أن القصيدة تعد خَطابًا جديدًا للعشق، تشكل عذوبةُ المحبوبة فيه البؤرة المحورية التى تمنح القارئ موجات تلو موجات من التراتيل، وتدفعها دفعًا، مع تنوع أحوال البث فيها من أول القصيدة إلى آخرها.

وإذا كان الناقد قد بدأ دراسته التحليلية للقصيدة داخل النص، دائرًا فى شعابها الأسلوبية، ومحلقًا فى بنيتها الإيقاعية؛ فإنه ينتهى إلى دراستها خارجيًّا، مفسرًا إيَّاها فى إطار معجم الشابى الشعرى بصفة عامة، علاوة على تلبثه أمام الوشائج التى تربط أبا القاسم بأضرابه من شعراء أبوللو، مؤكدًا خصوصية رؤاه الفنية والجمالية.

وبعد؛ فإن هذا الكتاب الذى تصدره اليوم **مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى**، بما لها من رصيد ضخم فى خدمة التراث الشعرى، والحركة الشعرية من المحيط إلى الخليج- يمثل مناهج متعددة فى قراءة الشعر ونقده وتذوقه، ويطرح عبر دراساته التسع آليات متفاوتة فى تحليل النصوص الشعرية وتأويلها، يجمع بينها جمال الفن وروعته وسحره، وقد نفخ فيها المنهج العلمى من روحه فضبط الرؤية وأحكم المقاربة.

وأعتقد أن شكرًا عميقًا يستحقه نقادنا الكبار الذين أسهموا فى تشكيل الفضاء النقدى لهذا العمل، الذى يعد (فى ظنى) واحدًا من أهم الممارسات التحليلية على النصوص الشعرية فى الأعوام الأخيرة، وأكثرها قدرة على كشف جوهر الإبداع الشعرى وسبر أغواره وتبيين جمالياته للقارئ المتذوق.

ولا ريب فى أن شكرًا أعمق يستأهله الشاعر المبدع الأستاذ/ **عبد العزيز سعود البابطين** تقديرًا لما يقوم به من دور رائد وجهود مخلصة فى سبيل الشعر والشعراء، ومحبى هذا الفن الأصيل ومتذوقيه فى سائر بقاع العالم العربى؛ خاصة وقد أصبحت **مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى**؛ بما تصدره من أعمال إبداعية، ومعاجم موسوعية، ودراسات نقدية، وما تقيمه من ملتقيات شعرية، ودورات تدريبية- علامة بارزة فى تاريخ حركة الشعر العربى المعاصر، ومركزًا من أهم مراكز الإشعاع الثقافى بصفة عامة، والشعرى بصفة خاصة فى عالمنا العربى.

حسبنا جميعًا أن يكون هذا العمل المخلص فى سبيل وجه الحق والله من وراء القصد.

محمد مصطفى أبو شوارب

الإسكندرية فى ٢٩/ ٧/ ٢٠٠٤

العلاقات الرأسية والأفقية فى القصيدة
(قصيدة ثعلبة بن صُعَيْر)

أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف

- ١ -

قال ثعلبة بن صُعَيْر المازنى :

١- هَلْ عِنْدَ عمْرةَ مِنْ بَتَـاتِ مُسافِرِ ... ذِى حَاجَـــةٍ مُـــتَرَوِّحٍ أوْ بـــاكِرِ

٢- سَئِمَ الإقَامَـةَ بعْدَ طُول ثَوائِـهِ ... وَقَضَـى لُبَانتَـه، فَلَيْـسَ بنـــاظِرِ

٣- لِعــدَاتِ ذِى أربٍ ولا لِمَواعِـــدٍ ... خُلُـفٍ ولَـوْ حَلَفَتْ بأسْـحَم مَـائِرِ

٤- وَعَدَتْكَ ثُمّـتَ أخْلَفَتْ مَوْعُودَهَا ... وَلَعَـلَّ مَـا مَنَعَتْـكَ لَيْـسَ بضَـائِرِ

٥- وَأرى الغَوانِـى لا يَـدُوم وِصَالُهَـا ... أبَــدًا علـــى عُسُــرٍ ولا لِمُيَاسِـــرِ

٦- وإذَا خَلِيلُـكَ لَـمْ يَـدُمْ لـكَ وَصْلُـهُ ... فـاقْطَعْ لُبَانَتَـه بحَـــرْفٍ ضَـــامِرِ

٧- وَجْنَـاءَ مُجْفَـرةِ الضُّلُوعِ رَجيلَـةٍ ... وَلَقَـى الهَواجـرِ ذَاتِ خَلْـقٍ حَـــادِرِ

٨- تُضْحِـى إذَا دَقَّ المطِـىُّ كَأَنَّهَـــا ... فَــدَنُ ابْــنِ حَيَّـةَ شَـادَهُ بـــالآجُرِ

٩- وَكـأَنّ عَيْبَتَهـــا وَفَضْـل فِتَانِهـــا ... فَنَنَــان مِــنْ كَنَفَــىْ ظَلِيــمٍ نَـــافِرِ

١٠- يَبْرِى لرائِحَـــةٍ يُسَـاقِطُ رِيشَـها ... مَــرُّ النَّجَـاء سِـقَاطَ لِيـفِ الآبـــرِ

١١- فَتَذَكَّـرَتْ ثَقَـلاً رَثِيـدًا بَعْدمــا ... أَلْقَــتْ ذُكَـاءُ يَمِينَهـــا فــى كَـــافِرِ

١٢- طَرفَتْ مَرَاوِدُهـا وغَـرَّدَ سَـقْبُها ... بـــالآءِ والْحَـــدَجِ الـرِّوَاءِ الْحَـــادِرِ

١٣- فَتَرَوَّحـا أُصُـــلاً بشَـدٍّ مُهْـذِبٍ ... ثَـــرٍّ كَشُـــؤْبُوب العَشِـــىِّ المَـــاطِرِ

١٤- فَبَنَتْ عَلَيْهِ معَ الظَّلامِ خِبَاءَهـا ... كَالأحْمَسِيَّةِ فــى النَّصِيـفِ الحَاسِـرِ

١٥- أَسُمَىُّ ما يُدْرِيـكِ أنْ رُبَّ فِتْيَـةٍ ... بيـضِ الوُجُـــوهِ ذَوِى نَــدًى ومــآثِرِ

١٦-حَسَنِى الفُكَاهَةِ لا تُذَمُّ لِحَـامُهُمْ ... سَبِطِى الأكُفِّ وفى الحُرُوبِ مَسَاعِرِ

١٧- بَاكرْتُهُمْ بسِباء جَـــوْنٍ ذَارِعٍ ... قَبْـــلَ الصَّبَاحِ وقَبْـــلَ لَغْوِ الطَّائِرِ

١٨- فَقَصَرْتُ يَوْمَهُمُ برَنَّة شَــارِفٍ ... وَسَـــماعِ مُدْجِنَةٍ وَجَدْوَى جَـــازِرِ

١٩- حَتَّى تَوَلّى يَوْمُهُم وتَرَوّحُوا لا يَنْثَنُونَ إلى مقَال الزَّاجِرِ
٢٠- ومُغِيَرةٍ سَوْمَ الجَرادِ وزَعْتُها قَبْلَ الصَّبَاحِ بِشَيّئَان ضَامِرِ
٢١- تَئِق كَجُلْمُودِ القِذَافِ ونَثْرةٍ ثَقْفٍ وَعَرَّاص المَهَزَّة عَاتِرِ
٢٢- وَلرُبَّ واضِحةِ الجبين غريرةٍ مِثْل المَهاةِ تروقُ عَيْنَ النَّاظِرِ
٢٣- قَدْ بتُّ أُلْعِبُها وأَقْصُرُ هَمَّهَا حَتّى بَدَا وَضَحُ الصَّبَاحِ الجَاشِرِ
٢٤- وَلَرُبَّ خَصْمٍ جَاهِدِينَ ذَوِى شذاً تَقْذَى صَدُورُهُمُ بِهِتْرٍ هَاتِرِ
٢٥- لُدٍّ، ظأرْتُهُمُ عَلَى ما سَاءَهُمْ وَخَسَأْتُ بَاطِلَهُمْ بحَقٍّ ظَاهِرِ
٢٦- بِمَقَالَةٍ مِنْ حَازِرٍ ذِى مِرَّةٍ يَدَأ العَدُوَّ زئيرُه للزَّائِرِ[1]

- ٢ -

ينتظم القصيدة الجيدة نوعان من العلاقات النحوية. النوع الأول منهما هو ما أسميه بالعلاقات الأفقية، وأعنى بها ترابط الجملة الواحدة فى داخلها بواسطة العلاقات النحوية المعروفة على مستوى الجملة من الابتدائية والخبرية أو الفعلية والفاعلية، وما يلحق بكل منها من متعلقات وتوابع، وما يتسلط عليها من معانى الاستفهام والنفى والتوكيد والعطف وغير ذلك من معانى الأدوات المتعددة، وما يكتنف ذلك من التعريف والتنكير والتقديم والتأخير.

والنوع الثانى هو ما أسميه العلاقات الرأسية، وأعنى بها تماسك القصيدة كلها فى إطار واحد، محكوم بعلاقات نحوية سياقية، توثق من عرى الترابط بين الجمل بعضها والبعض الآخر، مضافًا إليها الإشارات المتشابهة فى الجمل، أو الوظائف النحوية المتكررة بينها، أو الرموز اللغوية التى تتردد بين جملة وأخرى، سواء أكانت هذه الرموز ممثلة فى كلمة بعينها، أو صيغة خاصة أو حالة معينة

تلابس هذه الجمل، وتشيع فى جوها، أو يحدث بينها تخالف يذكر بعضه بنقيضه الموجود فى جملة سابقة أو لاحقة[٢].

وبدهى أن هذين النوعين من العلاقات النحوية يكونان معًا سدى نسيج القصيدة ولحمته، بحيث يؤدى الفصل بينهما إلى تمزيق نسيج القصيدة وتشعيث أجزائها، لكن تظل محاولات الكشف عنهما فى أناة وتلطف، مشروعة مشروعية العمل الشعرى نفسه.

والصيغ النحوية -مهما تعددت- محدودة يمكن حصرها، ولكن تفسيرات الشعر متنوعة وغير محدودة ولا يمكن حصرها؛ ولذلك لا يمكن الربط بين الصيغة النحوية المجردة والمعنى الشعرى المعين، بحيث يقال -مثلاً- : إذا وردت الجملةفى الشعر على هذه الصيغة النحوية المعينة، تؤدى إلى معنى كذا؛ ولذلك أرى أن هناك فرقًا بين الصيغ النحوية، والمعانى النحوية: فالصيغ النحوية ثابتة، أما المعانى النحوية -على الوجه الذى أود الكشف عنه- فإنها تتوقف على أنواع السياق التى تكتنفها، وكل معنى نحوى ذى دلالة خاصة، ترتبط دلالته الخاصة هذه بالموقف الذى يرد فيه؛ ومن هنا لا يمكن حصر هذه المعانى النحوية، أو تجميدها فى أطر محددة. والصيغة النحوية الثابتة، تصبح داخل العمل الشعرى، ذات معان نحوية، تتعدد وتتنوع بتنوع الإبداع. وهذا يقودنا إلى أن المفردات التى تشغل الوظائف النحوية فى الصيغ النحوية المعينة، لها دورها فى تحديد هذه المعانى النحوية، التى تتجدد مع تجدد العمل الشعرى. فوظيفة الفاعلية -مثلاً- ثابتة فى النظام النحوى، ولكن دلالة الفاعلية، بوصفها معنى نحويًا، لا يتوقف على كون الاسم فاعلاً فحسب، بل يتوقف هذا المعنى على نوع الكلمة التى تشغل هذه الوظيفة، وصيغتها، ومعناها المعجمى، ومعناها فى السياق الذى ترد فيه، والموقف الذى يكتنفها، وعلاقتها بالفعل الذى أسندت إليه، وصيغة هذا الفعل، ومعناه المعجمى، والسياقى، وهل هو متعد أو لازم؟ وعلاقته بكل ما يتعلق به،

ووضع هذه الجملة فى السياق العام للقصيدة، وما تحمله من إشارات ودلالات تتكرر وترد أو تتردد فى غيرها من الجمل، ومعانى الأدوات التى تدخل عليها، أو تربط غيرها بها، وتربطها بغيرها، إلى آخر هذا النسيج المحكم المتشابك أو هذا البناء المتلاحم.

ومن هنا يمكن القول بأن المعانى النحوية -بهذا المفهوم- ليست معانى جامدة ثابتة، فإن هذا الجمود لا يكون إلا عند نزع هذه الجمل من سياقها، وإغفال هذه الدلالات التى تلابسها، وتشكل بها بناء القصيدة.

- ٣ -

والقصيدة التى أود أن أعرضها فى إطار هذا الفهم، يقوم بناؤها من حيث المستوى الأفقى، على عدد محدود من الجمل، مع مراعاة أن الجملة، بطبيعة الحال، تعنى كل ما يتعلق بها؛ فهى تبدأ بجملة تستغرق ثلاثة أبيات فى مفتتح القصيدة، تجذبها جملة أخرى شرطية مبتورة فى نهاية الأبيات الثلاثة، تليها جملتان فعليتان قصيرتان فى بيت واحد، وجملة ثالثة يحتويها بيت واحد كذلك. والجمل هنا تطول أو تقصر، وفقًا للنفس الشعرى الخاص بكل جملة. وسوف نرى أن الجمل القصيرة فى هذا الموضع من القصيدة، تلابسها حالة انفعالية متوترة تتواءم مع النمو الشعرى للقصيدة، ثم تسلم هذه الحالة إلى حالة أخرى، تمثل ذروة القصيدة، من حيث البناء الشعرى والنحوى معًا، وهى التطهير بالخيال الفنى؛ ولذلك تتعقد الجملة، وتتشابك وتطول، فتحتوى هذه الجملة المصورة تسعة أبيات من القصيدة، من البيت السادس حتى آخر البيت الرابع عشر، بعد هذه الذروة، يحدث نوع من الانفراج والتطهير؛ فتأخذ القصيدة فى أبياتها الباقية، مسارًا متوازنًا، أقرب إلى روح الفروسية واستعراض القوة الغاربة، وتتوازى مع هذه الحالة، صياغة الجمل، فتتشابه من حيث التركيب، وتتماثل فى البدء والنهاية،

ويكوّن هذا القسم أربع جُمل، تقع الأولى منها فى خمسة أبيات، والثانية والثالثة كل منهما فى بيتين، والأخيرة فى ثلاثة أبيات.

ومن حيث المستوى الرأسى، نجد أن هذه القصيدة مكونة من قسمين، الأول منهما يتماسك بعضه مع البعض الآخر، عن طريق التداعى الانفعالى بين جملة الافتتاحية، والجمل الثلاث القصيرة التالية لها؛ وهنا تسقط الروابط اللفظية المباشرة، اكتفاءً بأن مواد المفردات بظلالها، تتكرر بين الأبيات. ويُلْحَظُ ذلك فى علاقة البيت الرابع بما قبله (عدات، موعد، خلف = وعدتك، موعودها، أخلفت) وهو البيت الوحيد الذى يخلو صدره من أداة لفظية رابطة بين الجمل. وأما ما سوى ذلك، فإن الجمل فيه -رغم ترابط معانيها وتساوقها- يرتبط بعضها ببعض، عن طريق الأدوات اللفظية أيضًا. وينتهى هذا القسم بنهاية البيت الرابع عشر من القصيدة.

وأما القسم الثانى من القصيدة، فإن ترابطه الرأسى يتم عن طريق الأدوات، والتشابه فى التركيب النحوى فيه، قوى لدرجة يمكن معها القول بأن هذا القسم كله جملة واحدة. وهذا القسم يبدأ من البيت الخامس عشر "أَسُمَىُّ ما يدريك..."، وكل جملة فيه تبدأ بالحرف (رب)، يليها اسم ينعت بعدة نعوت، ثم يخبر عن هذا الاسم بجملة فعلية فعلها ماض. وقد عُطِفَتْ هذه الجمل بعضها على بعض، بحيث تسلط عليها جميعًا (أن) المخففة من الثقيلة، فضلاً عما فى هذا القسم من إشارات متشابهة، ظلت تنمو وتتحدد، حتى اكتملت، وكونت معنى خاصًا بالقصيدة، ارتد على القصيدة كلها.

وكلا القسمين بدأ بذكر اسم امرأة، وصيغة استفهام، فى الأول (هل عند عمرة) وفى الثانى (أَسُمَىُّ ما يدريك...).

بعد هذه الملاحظات العامة آخُذُ فى التفصيل، فأتناول هذا البناء جملة جملة:

هَلْ عِنْدَ عمْرةَ مِنْ بَتَاتِ مُسافِرِ ذِى حَاجَةٍ مُتَرَوِّحٍ أوْ بَاكِرِ[3]

سَئِمَ الإقَامَةَ بعْدَ طُول ثَوائِهِ وَقَضى لُبَانَتَه، فَلَيْسَ بنَاظِرِ[4]

لِعِدَاتِ ذِى أربٍ ولا لِمَواعِدٍ خُلُفٍ ولَوْ حَلَفَتْ بِأَسْحَم مَائِرِ[5]

تفتتح القصيدة بهذه الجملة الاسمية التى تطول، حتى تأتى على ما يقرب من نهاية البيت الثالث، وتناوشها فى الشطر الثانى من البيت الثالث، جملة شرطية حذف جوابها؛ لأن هذا الجواب مضمن فى داخل الجملة الاسمية السابقة. ويتسلط على الجملة الاسمية حرف الاستفهام (هل)، بحيث يفرض على قراءة هذه الأبيات تنغيمًا معينًا، وإن كانت نغمة الجملة الشرطية فى آخر البيت الثالث، تختلف بطبيعة الحال عن نغمة الجملة الأولى.

وتبدو الجملة الاسمية بسيطة، ولكن طولها يأتى من تعدد نعت ما أضيف إليه المبتدأ. وترد هذه الجملة على خلاف الترتيب الأصلى، فيتقدم الخبر (عند عمرة)، ويتأخر المبتدأ. وما عدا عمرة فى هذه الجملة يأتى منكرًا، وبالمضى فى قراءة القصيدة، ندرك أن اسم (عمرة) قد يكون مستعارًا، وقد لا يكون هو الاسم الحقيقى الذى يتوجه إليه الشاعر بالسؤال.

ومن خلال هذا التركيب، نرى أن الشاعر آثر ألا يتوجه إلى عمرة بالخطاب، وتحدث عنها كمن يوجه الحديث إلى شخص آخر. وقد أدخل حرف الجر الزائد (من) على المبتدأ، وهذا الحرف بدخوله على المبتدأ النكرة المضافة إلى (مسافر) النكرة، يفيد توكيد العموم المفهوم من وقوع النكرة بعد الاستفهام، وإن كان المعنى الأساسى لهذا الحرف (من) -وهو ابتداء الغاية- يكمن أيضًا مع هذا المعنى الإضافى الطارئ. وفى هذا رضا بأقل قدر من هذا الزاد، مما يبتدئ معه أن يقال إنه بتات مسافر. وتتركز أجزاء التركيب التالية فى وصف (مسافر)، فندرك من

هذا أن الاهتمام موجه إلى هذا المسافر نفسه، وأن تقديم عمرة لم يكن من أجل الاهتمام بها، بل من أجل أن ينصرف الوصف كله إلى هذا المسافر الراحل عنها.

وقد وصف (مسافر) بعدة صفات، بعضها مفرد وبعضها جملة. وأولى هذه الصفات هي (ذى حاجة)، وتنكير كلمة حاجة، وعدم تخصيصها يوسع من نطاق مدلولها؛ فقد تكون حاجة عند عمرة لم تقضها، وقد تكون حاجة دافعة إلى الرحلة والسفر. وتتتابع النعوت بعد ذلك لكلمة (مسافر)، واقعةً تحت دائرة الاستفهام؛ فتخرجه عن أن يكون استفهامًا حقيقيًا، وتلونه بالتهكم الملىء بالسخرية والمرارة والأسى واللوعة فى وقت واحد، فقد أزمع الارتحال عنها، ومع ذلك يسأل أن تزوده بما يعينه على هذه الرحلة، وليس يعنى فى شىء أن يحدد وقت هذه الرحلة، فهو (متروح أو باكر)؛ فزمن الرحلة غامض غموض الحاجة التى لم يفصح عنها. وهنا قام حرف العطف (أو) بدوره فى التشكيك والإبهام، ولعل هذا يوحى بأن الرحلة نفسها ليست مرغوبًا فيها لذاتها، ولعلها ضرب من التهديد، بعد أن نفدت جميع وسائله فى طلب الوصال، وباءت محاولاته بالخيبة، ولم ينل إلا مواعيد خلفًا، بعد أن أقام انتظارًا لتحقيق هذه الغاية، حتى "سئم الإقامة" ورجا، حتى كاد حبل الرجاء ينقطع. وهنا يأتى النعت بالجملة الفعلية ويعطف عليها جملة أخرى، يرتب عليها جملة ثالثة، وتتزايد نبرة الغضب فقد «سئم الإقامة بعد طول ثوائه، وقضى لبانته، فليس بناظر لعدات ذى أرب ولا لمواعد خلف» فلم يبق إلا أن يهدد بالرحيل، فلعله بذلك يلين قلب عمرة العصى ويعطفها إليه.

ووصف المسافر بالتروح أو البكور، قد يجعل التشكيك منصرفًا إلى السفر نفسه، فليس سفرًا يقال مع صاحبه إنه متروح أو باكر، ولكنه قد يكون سفرًا من نوع خاص، فقد يكون مسافرًا داخل نفسه، مرتحلاً عن عمرة بقلبه، بعد أن قطعت بتمنعها أواصر الرجاء. ومع أنه يصرح بأنه "سئم الإقامة" إلا أنه لا يزال يرجو، ويفهم القارئ هذا الرجاء، من خلال التركيب الدال على السأم نفسه، وعلى

الأخص من الظرف "بعد طول ثوائه" المتعلق بالفعل "سئم" إن ذلك أشبه بالإعلان عن طول الانتظار فحسب، فقد طال الثواء طلبًا لغاية معينة لم تتحقق، فلماذا الثورة الآن ؟ ... ولكنه نافر ضجر ملول -كما يسجل ذلك على نفسه- والسأم لا يعنى الانصراف عن الحاجة، بقدر ما يعنى استعجال قضائها، لكن مثل هذه الحاجات مما لا يقضى فى سهولة ويسر، بل تحتاج إلى أناة وصبر ومعالجة وليس صحيحًا أنه "قضى لبانته" -والفعل "قضى" هنا بمعنى قطع- وسوف يأتى بعد ذلك قوله : "وإذا خليلك لم يدم لك وصله فاقطع لبانته"، لأنه رتب على ذلك أنه "ليس بناظر لعدات ذى أرب ولا لمواعد خلف". ومن تركيب هذه العبارة نفسها، يدرك القارئ أنه أحرص على إرضاء عمرة أكثر من حرصه على إغضابها، وأنه ليس جادًا تمامًا فيما وصف به نفسه، من أنه سئم الإقامة وقضى لبانته؛ فظاهر هذه العبارة كأنه حديث عن غير عمرة، إذ أتى بـ (ذى أرب) المضاف إليها (لعدات) نكرة لذكر (ذى) وكأنه يبعد بهذه الصفة عن جنسها كله. وكان التركيب المباشر يقتضى أن يقول "ذات أرب"، وقد نَكَّرَ "لمواعد خلف"، ونَوَّنَ "مواعد" مع استحقاقها المنع من الصرف، إيغالاً فى التنكير، مع أنه أكد نفى خبر ليس بالباء الزائدة، وكرر النفى بـ (لا) بعد واو العطف. صحيح أن أسلوب التعريض قد يكون أوجع من التصريح، ولكن مع مثل هذا الأسلوب، يستطيع من يتوجه إليه الحديث أن ينصرف عنه، مادام ليس فيه دليل على أنه المعنى بذلك. ولعل الشاعر آثر أسلوب التعريض هذا، استمرارًا للإعراض الذى دفعه إلى عدم مواجهة عمرة بالسؤال على طريق الخطاب. ومهما يكن من أمر، فإن هذا أقرب إلى الحديث إلى النفس، منه إلى شىء آخر.

وفى هذا السياق، تأتى الجملة الشرطية التى حذف جوابها "ولو حلفت بأسحم مائر"؛ فيكون هذا التشدد ضربًا من الاسترضاء الخفى، والعتب الغاضب معًا. وبرغم أن الجملة الوصفية فى البيت الثانى "سئم الإقامة بعد طول ثوائه..."، لا تكشف بطريقة تركيبها عن نوع الإقامة ولا عن مكانها، ولا عن نوع اللبانة التى

قضاها، ولا عمن هو صاحب الدهاء والبخل (ذى أرب) وصاحب المواعد المخلفة؛ فإن حذف جواب الشرط -بتسلطه على بعض هذه الصفات- هو الذى يكشف عن تعلق كل هذا بعمرة؛ وذلك أن الفعل (حلفت) قد أسند إليه الضمير المستتر، وقد لحقته تاء التأنيث، فدل تأنيث الفعل واستتار الضمير على أن الفاعل يعود على عمرة، وهى الاسم المؤنث الوحيد الذى يمكن إسناد الحلف إلى ضميره. ومن هنا تماسكت جملة الشرط -مع استئنافها- تماسكًا قويًا مع الجملة الاسمية التى افتتحت بها القصيدة.

وقد اشتملت هذه الافتتاحية بمفرداتها، على الجو الذى سيطر على كل أجزاء القصيدة، وكثير من كلماتها تردد صداه فى بعض أبيات القصيدة، فأقام بين أجزائها صلات حميمة، ترابطت وتجاوبت تجاوب الصدى مع الصوت، فالتروح والبكور واللبانة والعدات المخلفة والأسحم المائر، قد جاوبتها حالات مماثلة أو مخالفة، فى كثير من أبيات القصيدة.

وقد بدأت أبيات الافتتاحية بداية هادئة، جاءت مع الاستفهام والنعوت المفردة "ذى حاجة"، "متروح"، "باكر"، ثم جاء النعت الجملة، فأخذت نبرة الهدوء والاستعطاف تتحول إلى نبرة غاضبة، تعقدت وتركبت حتى انتهت بالجملة الشرطية الانفعالية، التى ذكر فيها الحلف والدم والأسود الموار.

ولقد استولت مادة الوعد على البيت الثالث من أبيات الافتتاحية والبيت الذى يليه، فتكررت أربع مرات بالتصريح وخامسة بالتلميح، منها اثنتان بصيغة الجمع، الأولى بجمع المؤنث وهى "عدات ذى أرب"، والثانية بصيغة جمع التكسير "مواعد خلف"، فاستوفى بذلك ما يمكن أن يجمع عليه الوعد. أما الثالثة فهى بصيغة الفعل الماضى "وعدتك"، والرابعة بصيغة اسم المفعول، المضاف إليه ضمير الغائبة "موعودها". والمرة الخامسة بالتلميح "ولعل ما منعتك"، وفى هذا إشارة إلى تكرار الوعد وتكرار الخلف، وهو ما يدفع إلى التشكى مما نال منه.

تأتى بعد ذلك جملتان قصيرتان، يتوجه فيهما بالخطاب إلى نفسه :

وَعَدَتْكَ ثُمّتَ أخْلَفَتْ مَوْعُودَهَا   وَلَعَلَّ مَا مَنَعَتْكَ لَيْسَ بِضَائِرِ[٦]

وتظل عمرة -الفاعل- بعيدة، يتناولها بضمير الغائبة المستتر. ولقد تحددت هنا "لمواعد خلف"، فبعد أن كانت فى البيت السابق عامة، زاد انفعاله فنسب الوعد المخلف إليها. وبرغم استقلال هذا البيت من حيث الصياغة النحوية، نجده مرتبطًا بالبيت السابق عليه سياقيًا. ولقد توجه إلى نفسه بالخطاب الهادئ الحزين "وعدتك ... ما منعتك" وهذا ضرب من الارتداد للنفس، والرجوع للذات، واجترار الماضى. واستخدام "لعل"، وتأكيد نفى خبرها بليس والباء الزائدة فى خبرها، وإطلاق نفى الضمير، ضربٌ من تعزية النفس، فقد تَرَكَنا التركيب بصورته نفهم منه، أنه يمكن أن يكون موعودها هذا هينًا يسيرًا، لن يضيرها فى شىء، ومع ذلك أخلفته ولم تف به وتركته رهين الظنون والحسرة، أو أن نفهم أيضًا أنه متجلد لا يأبه لهذا الإخلاف، ولا يتأثر به، ويطمع ألا يضره فى شىء. وإطلاق نفى الضَّمير يكافئه إطلاق الوعد أيضًا، فالفعل "وعد" يتعدى لمفعوله الثانى إما بنفسه، وإما بحرف الجر، وقد جىء به هنا مطلقًا، فلم نعرف على وجه التحديد ما وعدت به، ولا كيف وعدت به: هل بالكلام، أو بالإغراء والاستدراج، أو بغير هذا وذاك، كما أن صيغة "موعودها" -وهى اسم مفعول- تأتى فى هذا السياق مطلقة كذلك، قد تقع على ما وعدت به، أو على من وعدته، وقد تقع عليهما معًا. فإذا وقعت على ما وعدت به، فهذا مما لا يجوز فى قوانين الأخلاق. وإذا وقعت على من وعدته، فهذا إهمال لا يسوغ فى شرع المتحابين. وهذا كله آت من تسلط الفعل (أخلفت) على صيغة المفعول الصرفية، وجعلها مفعولاً به نحويًا، ووقوع الوعد ووقوع الإخلاف له والمماطلة والترقب بين اليأس والرجاء، كل ذلك يحتاج إلى حرف العطف (ثمَّتَ) ليعطى تراخيًا وإمهالاً -وإهمالاً أيضًا- بين الفعلين "وعدتك وأخلفت" وتتجاوب فى الوقت نفسه مع "سئم الإقامة بعد طول ثوائه".

يبقى بعد ذلك أن هذا البيت، صيغ شطره الأول بصورة الخبر المثبت؛ فجاء لذلك تقريريًا مباشرًا موجزًا، ولكنه -مع ذلك- مشحون متفجر بالألم والحسرة والإحساس بالخيبة والإحباط. وقد آثر التعبير بالماضي "وعدتك -أخلفت" مما يكشف عن رجائه في المستقبل، أو الشعور بإدبار الحالة برمتها.

وصيغ الشطر الثاني بصورة إنشائية، إذ تسلط على الجملة حرف الرجاء والخشية والمقاربة (لعل)، فحالته إذن متأرجحة بين الألم واليأس، والأمل والرجاء؛ ولذلك يكمن في هذا البيت الوجيز، مأساة الشاعر وروح القصيدة كلها، إذ تتابع الأبيات التالية رد فعل للإحساس الكامل في هذا البيت، فيلجأ أحيانًا إلى تعميم الحكم، وأحيانًا إلى التخيل والهروب إلى التصور، الذي يحقق من خلاله ما لم يحققه في الواقع، بعد أن يقنع نفسه برأى انفعالى، يجعل منه مدعاة لهذا الهروب، ويتمثل هذا الرأى الانفعالى في قوله :

وَأرى الغَوانِي لا يَدُوم وِصَالُها أبدًا على عُسُرٍ ولا لِمُيَاسِرِ[7]

وهذا البيت كله جملة واحدة، بدأ بالفعل (أرى) المسبوق بالواو التي للاستئناف، وكأنه يستأنف بعد حديثه السابق إلى نفسه، فيخلص إلى رأى يرتئيه من التجربة التي عاني منها. والفعل (أرى) مضارع، وكونه بصيغة المضارع في هذا السياق، يكشف عن دلالة خفية، فما يراه هنا. حادث متجدد، قد يقبل معاودة النظر، وليس أمرًا قد فرغ منه، وانتهى فيه إلى قرار ثابت؛ فهذا المعنى آت من مضارعية (أرى)، ومن وقوع مفعوله الثاني جملة مضارعية منفية بـ (لا)، وهي تخلص المضارع للاستقبال. ومن جهة أخرى، يستخدم هذا الفعل بمعنى (أعلم)، ولكنه مع دلالته على العلم، لابد أن يكون لمادته المصوغة من الرؤية نصيب، وإذن يصبح معناه هنا، العلم القائم على أساس من المشاهدة، وليس العلم المبني على إخبار من الآخرين مثلاً، والشاعر قد رأى بنفسه ما كان من أمره مع عمرة، حيث العدات المخلفة والمراوغة والدهاء والبخل بالوصال، وقد كانت نفسه ممتلئة بها،

حتى حجبت عن عينيه رؤية غيرها، ولذلك رأى فيها كل النساء. ومن هنا كان الخروج إلى صيغة تعميم الحكم، فجاء بكلمة "الغوانى" جمع تكسير، مع أن القصيدة لم تحدثنا عن غير عمرة من قبل، ثم يعيد الضمير عليها بالإفراد "الغوانى لا يدوم وصالها"، فالنساء كلهن قد جمعن فى امرأة واحدة هى "عمرة". ودلالة كلمة الغوانى نفسها -معجميًا- تبطن هذا الحكم بإعجاب خفى موصول؛ ولذلك تستمر بقية القصيدة ضربًا من المحاولة المتكررة لاستمالة عمرة إليه.

وتقع جملة "لا يدوم وصالها أبدًا على عسر ولا لياسر" مفعولاً ثانيًا للفعل (أرى)، وليست جملة حالية؛ لأنها لو كانت كذلك، لتعين أن تكون (أرى) بمعنى أبصر، ويترتب على هذا أن يكون وصال الغوانى مما يُرَى بالعين لكل راء، وليس الأمر كذلك.

ويلفت النظر فى هذه الجملة الواقعة مفعولاً ثانيًا لأرى، أنها منفية بـ (لا)، وأن الفعل مضارع، وأن الاستقبال المنفى مؤكد بالظرف الحاد (أبدًا)، وأن (لا) تكرر النفى بها، بعد العطف بالواو، لإفادة أن الفعل منفى عما بعدها وما قبلها، فى حالتى الاجتماع والافتراق، وأن الفعل (يدوم) مُعَدّى مرتين، بحرفين مختلفين: فى المرة الأولى عُدِّىَ بالحرف (على) -ومن معانى هذا الحرف: الاستعلاء على المجرور به، ودوام الوصال على العسر، فيه كثير من التحمل والمكابدة والمعاناة- وفى المرة الثانية عُدِّىَ باللام، وهذا هو الأشبه بهذه الحال، لدلالة اللام على الاختصاص، وأن الظرف (أبدًا) سبق ما يتعلق بالفعل، ووقع بعد الفاعل مباشرة، بحيث يكون ما بعده ضربًا من التفصيل الذى يأتى لدفع توهم سواه. وتقدم "على عسر"، لأنه المتوقع الذى لا كبير خلاف عليه، وتأخر "لياسر" للإيغال فى توكيد نفى دوام وصال الغوانى. ومن هذا كله، نحس أن تركيز الجملة فى البيت، ينصب على المفعول الثانى للفعل (أرى) والبيت كله رد فعل انفعالى. وفى الوقت نفسه، نجد أن مفهوم المخالفة يفيد أن الغوانى، يتقطع منهن الوصال بلا دوام للعسر

والمياسر كليهما. أما المؤكد نفيه، فهو أن الوصال منهن لا يدوم. وفى هذه الحالـة، تتساوق مع ما قدمه الشاعر من تكرار المواعيد وتكرار الخلف، فالحالة التى يحصـل فيها على الوعد، وصال. وخلف هذا الوعـد، قطـع للوصـال. ومـن هنـا نـدرك أننـا مازلنا فى نَفَسٍ شعرى واحد ينمو باطراد.

بعد هذا الانفعال الطارئ، تأتى ذروة القصيدة، وهى جملة متصلة تسـتغرق تسعة أبيات من القصيدة. ويبدأ صدر هذه الجملة فى نفس الجو الذى انتهـى فيـه البيت السابق، وهو الانفعال الغاضب الذى يعمم فيه الحكـم، فيضـع التجربـة فـى صورة نصيحة مباشرة للمستقبل "وإذا خليلك لم يدم لـك وصلـه فـاقطع لبانتـه" أى كما يزمع هو أن يفعل. وقد رأينا أنه لم يقطع لبانته تمامًا، بل كان ذلك ضربًـا مـن المحاولة، لكن بم يقطع لبانته؟ هنا تكمن ذروة القصيدة، حيث تظهر الوسيلة التى يختارها لقطع هذه اللبانة، مؤكدة صلته بها، وبشفافية بالغة وتلطف خفـى دقيـق، وعلى القارئ المتعاطف أن يتلطف هـو الآخـر، فـى التقـاط هـذه الخيـوط، حتـى لا تنقطع فى يده :

وإذَا خليلك لَمْ يَـدُمْ لـكَ وَصْلُـهُ	فـاقْطَعْ لُبَانَتَـه بحَـرْفٍ ضَـامِرِ [٨]
وَجْنَاءَ مُجْفَـرةِ الضُّلُـوع رَجيلـةٍ	وَلقَـى الهَواجـرِ ذَاتِ خَلْـقٍ حـادِرِ [٩]
تُضْحِـى إذَا دَقَّ المطِـىُّ كأنهـا	فَـدَنُ ابـنِ حَيَّـةَ شَـادَهُ بـالآجُرِ [١٠]
وَكـأَنّ عَيْبتَهـا وَفَضْـلَ فِتَانِهـا	فَنَنَـان مـن كَنَفَـىْ ظَلِيـمٍ نَـافِرِ [١١]
يَـبْرِى لَرائِحَـةٍ يُسَـاقِطُ ريشَـها	مَـرُّ النَّجَـاء سِـقَاطَ لِيـفِ الآبـرِ [١٢]
فَتَذَكَـرَتْ ثَقَـلاً رثِيـدًا بَعْدمـا	أَلْقَـتْ ذُكَـاءُ يَمِينَهـا فـى كَـافِرِ [١٣]
طَرفَـتْ مَرَاودُهـا وغَـرَّدَ سَـقْبُها	بـالآء والْحَـدَجِ الـرِّوَاء الْحَـادِرِ [١٤]
فَتَرَوَّحـا أُصُـلاً بشَـدٍ مُهْـذِبٍ	ثَـرٍّ كَشُـؤْبُوب الْعَشِـىِّ الْمَـاطِرِ [١٥]
فَبَنَتْ عَلَيْـهِ معَ الظَّلامِ خِبَاءَهـا	كَـالأحْمَسِيَّةِ فى النَّصِيفِ الْحَاسِرِ [١٦]

هذه الأبيات التسعة، جملة واحدة تداخلت جزئياتها وتشابكت وتلاحمت، بحيث شكلت هذه الصورة المركبة التى لا يمكن فصلها بحال، عن سياقها الذى وردت فيه، أعنى سياق القصيدة اللغوى والتركيبى والشعورى. وقد صُدِّرَتْ هذه الجملة بأداة شرط هى (إذا)، وكان شرطها وهو (خليلك لم يدم لك وصله) استمرارًا للحالة السابقة فى البيتين اللذين سبقا هذا البيت، ولا يزال الخطاب موجهًا إلى النفس "خليلك -لك- فاقطع" تجاوبًا مع البيت الذى بدأه بقوله "وعدتك ..." ومن كلمة "خليلك" نفهم موقفه من عمرة، التى لم يصرح من قبل بكلمة واحدة تكشف عن علاقتها به وعلاقته بها، وهذه الكلمة "خليلك" وما بعدها، مستخدمة بصيغة المذكر وضميره، وهذا تجاوب مع البيت الثالث من القصيدة (ذى أرب) حيث استخدم المذكر بدلاً من المؤنث هناك. واللبانة التى يأمر نفسه بقطعها، هى اللبانة التى فى البيت الثانى التى قال عنها "وقضى لبانته" فهو لا يزال فى هذه الحالة الشعورية، والأزمة لم تنفرج بعد؛ لأنه يرجو خلة دائمة الوصال. وهو ضجر ملول، ولكن ماذا يفعل وقد لقى عدات خادعة، وهو لا يزال مبقيًا عليها؟ لقد هدد بالرحلة، بوصفها الوسيلة الباقية، بعد أن استنفد وسائله فى طلب الوصل الدائم، فليقطع الحاجة إليها، وليرحل الآن "فاقطع لبانته بحرف ضامر". ويقول الشراح: إن الحرف الضامر من صفات الناقة الماضية، فليكن ذلك، ولكنه لم يذكر هذه الناقة صراحة، واكتفى بذكر صفات تنطبق عليها. وقد وصفت الناقة أول ما وصفت بالحرف. وقيل سميت بذلك تشبيهًا لها بحرف السيف، لمضائها أو حرف الجبل لصلابتها، وهناك أشياء أخرى توصف بالمضاء والقوة كالعزيمة والإرادة، على أية حال، تتتابع نعوت هذه "الناقة" حتى نجدها وقد تحولت إلى "ظليم نافر" وهنا تختفى الناقة فلا تظهر بعد ذلك، ولا نرى إلا صورة الظليم النافر، وهو يبارى نعامة خاصة تسعى لغاية محددة، ثم يلتقى الظليم بالنعامة، وفى آخر الصورة تشبه النعامة بالأحمسية -وهى المرأة المنسوبة إلى

الحُمس وهم قبائل معينة من أشراف العرب هى قريش وخزاعة– ولنلاحظ أن جد الشاعر اسمه خزاعى –وبنو عامر وكنانة.

ولنعد مرة أخرى إلى تتبع جزئيات هذه الصورة، وهى تبدأ عندما يجعل وسيلته لقطع هذه اللبانة بحرف ضامر، فنجد أن الحرف تعنى الضامر الدقيق مثل قول عبد الله بن سلمة الغامدى :

فَتَعَدّ عَنْهــا إذْ نأت بَشمِلّةٍ حَرْفٍ كَعُودِ القَوْسِ غَيْرِ ضَرُوسِ[17]

حيث وصفت الشملة بأنها حرف كعود القوس، وقول المرقش الأكبر :

أوْ عَلاةٍ قَـدْ دُرِّبَتْ دَرَجَ المشْـ ـيَةِ حَـرْفٍ مِثْلِ المهَاةِ ذَقُونِ[18]

وإذا كانت الحرف تعنى الضامر، فلابد أن "الضامر" تعنى شيئًا آخر فى هذه القصيدة، ولا يصح أن تفسر الضامر بالهزال والدقة، وهذا ما دفع الشراح إلى القول بأنها ضامر لنجابتها لا لهزالها؛ لأن النعوت التالية تنقض هذا التفسير. "وجناء= صلبة. مجفرة الضلوع = ضخمة الوسط. ذات خلق حادر= ذات بنيان ممتلئ". وعلى الأخص قوله :

تُضْحِـى إذَا دَقَّ المَطِىُّ كَأَنَّهَا فَـدَنُ ابْنِ حَيَّةَ شَادَهُ بِالآجُرِ

إن الضامر من مادة (ض م ر) وهى كما تعنى الهزال، تعنى الخفاء والاستتار، ومنها "الضمير" سمى بذلك لخفائه واستتاره. والضمير هو العزم والمضاء كقول عوف بن الأحوص :

لَعَمْرِى لَقَدْ أَشْرَفْتُ يومَ عُنَيْزَةٍ على رَغْبَةٍ لَوْ شدَّ نَفْسًا ضَمِيرُها[19]

فليس غريبًا أن يكون قد عنى بكل هذه النعوت التى ذكرها لناقة لم يصرح بها نفسه هو، التى ارتحل إليها بعدما أحس من خيبة، وأضمر الإعلان عن ذلك؛ ومن هنا ساغ أن يشبهها بظليم نافر، يسابق نعامة تسعى من أجل الإنتاج الذى يحتاج إلى صبر وأناة، ولا يصلح معه السأم والملل.

ثم يتركز النعت حول النعامة التى تستعد للإخصاب واستمرار الحياة، فكما يصلح الآبر النخلة عند اللقاح، فيرمى عنها الليف، نجد عَدْوَ النعامة السريع وسعيها الدائب الحثيث "مر النجاء" يسقط ريشها وهى تعدو، يباريها هذا الظليم النافر غير الصبور، فقد تذكرت البيض والأفراخ، وقد أقبل الليل الذى تتهيأ فيه الحياة للتجدد والاستمرار، ومع قدوم الليل تستسلم النعامة للظليم، و"قد ألقت ذكاء يمينها فى كافر" -وهو تعبير عن قدوم الليل وعن الاستسلام فى الوقت نفسه- وذلك بعد أن امتحنت النعامة ظليمها بالعدو السريع، وعلمته ألا يكون ضجرًا ملولاً سئمًا، ولذلك لم ينته الليل إلا وقد غرد سقبها بالآء والحدج الرواء الحادر، إذن أفرخ البيض، ونجح المسعى بعد جهد مخصب كإخصاب المطر الأرضَ:

فَتَرَوَّحا أُصُلاً بِشَدٍّ مُهْذِبٍ ثَرٍّ كَشُؤْبُوب الْعَشِيِّ الْمَاطِرِ

فَبَنَتْ عَلَيْهِ معَ الظّلام خِبَاءَها كَالأَحْمَسِيَّةِ فى النَّصِيفِ الْحَاسِرِ

هذه هى الصورة المقابلة لما كان يرجوه الشاعر من عمرة "الظليم والنعامة"، ولذلك شبهت النعامة بالأحمسية فى آخر هذه الصورة. ويلاحظ القارئ أن الأبيات الأربعة الأخيرة من هذه الصورة، قد حملت دلالات زمنية متحدة، تدور كلها حول الليل أو تقترب منه -وهو الذى جُعِلَ لباسًا- "بعدما ألقت ذكاء يمينه فى كافر - فتروحا أصلاً- كشؤبوب العشى- فبنت عليه مع الظلام خباءها" وهذا تجاوب مع الرواح، واللون الأسحم الوارديْن فى مفتتح القصيدة، ومع ما يتردد فى بقية القصيدة، فقبل الصباح تحل جميع المشكلات، ومن هنا سوف تتردد هذه الدلالة الزمنية الخاصة ترددًا يخرجها عن إطار معناها المحدود، وكأن هذا يوحى بأن الصورة كلها حلم جميل، ولا يتم إلا فى الليل، ويتبدد كل شىء مع طلوع الصباح.

إن العمل الشعرى الجيد بطبيعة الحال يتسع لأكثر من تفسير، ويسمح برؤى متعددة، بشرط أن يكون لكل تفسير ولكل رؤية، سند لغوى من بناء القصيدة

نفسها. والشاعر هنا فى هذه الجملة الطويلة، التى اتخذت شكل الأسلوب الشرطى فى صدرها وتدرجت فى نعت المجرور المتعلق بفعل الجواب "فاقطع لبانته بحرف..." وعن طريق النعت المتعدد الذى وصل ببناء الصورة ومعمارها إلى هذه المقابلة، قد يكون غير قاصد إلى ذلك قصدًا، ولكن امتلاء نفسه بهذه المشاعر وأمله فى بلوغ الغاية المشروعة وربطها الخفى بين حالته وما يشاهده حوله من مظاهر مختلفة، قد قادته جميعها إلى هذه النعوت المتدرجة، أو إلى بناء هذه الصورة.

وقد يكون من المألوف فى الشعر القديم أن توصف الناقة بأنها حرف ضامر، وجناء، مجفرة الضلوع، رجيلة، ولقى الهواجر، ذات خلق حادر، وقد يكون المعتاد كذلك فى الشعر، أن تشبه الناقة بالبناء الضخم، ولكن إذا تحدد هذا البناء بأنه فدن أى قصر، وليس أى فدن، بل فدن شخص معين هو ابن حية، مع النص على أنه فدن ابن حية فى حالة بناءه له بالآجر على وجه الخصوص، فإن قارئ القصيدة من حقه أن يتوقف؛ فإن القصر آهل بسكانه، وصورة القصور فى الأذهان صورة مخصوصة، وهذا القصر تبدو عليه مخايل النعمة، وتلوح منه أمارات السكينة والطمأنينة. ولابد أن هذا القصر المسحور، داعب خيال الشاعر وتمنى أن يكون له مثله يجمعه بمن يحب فى سكينة وهدوء، وفى الخيال متسع، فقد قرر أن يجعل من ناقته -نفسه هذا القصر العامر المتين البنيان، ولن يكون هذا القصر مليئًا بالبهجة وألون المسرة، إلا إذا سعى سعيًا حثيثًا من أجل أن يقرن إليه حبيبته، حتى ينجبا البنين والبنات، فجعل من نفسه أيضًا ظليمًا نافرًا، يعدو ويعارض نعامة لا يغيب عن ذاكرتها صورة البيض المنضود، الذى يحتاج إلى حماية ورعاية حتى ينتج وتغرد الأفراخ فى مظاهر النعمة المختلفة. ولابد أن تشمل هذا كله برعايتها فى جنح الليل "فبنت عليه مع الظلام خباءها".

وقد حدث مزج بين الناقة والظليم من جانب، وبين الناقة والنعامة من جانب آخر، فالناقة تشملهما معًا. وقد ربط التعبير بين الناقة والظليم، عن طريق

التشبيه "وكأن عيبتها وفضل فتانها فننان من كنفى ظليم نافر"، وربط بين الناقة والنعامة بطريقة أكثر دقة وألطف مأتى، عندما استعير اسم ولد الناقة وهو "السقب" لولد النعامة وهو "الرأل"، وغرد سقبها بالآء والحدج الرواء الحادر، فعود الضمير فى سقبها إنما هو إلى "الرائحة = النعامة" والآء والحدج والرواء الحادر مرعى النعام لا النياق، فوضع السقب موضع الرأل نوع من الربط بين الناقة والنعامة، دقيق لطيف فضلاً عن المشابهة الجسدية بين الناقة والنعامة. ولعل هذا يؤكد أن صورة الناقة فى هذه القصيدة، هى نفس الشاعر المخيلة التى تصور له كل هذه الأشياء. كما يؤكد أن صورة الناقة فى القصيدة الجاهلية، لابد لها من تفسير يتلاءم مع جو القصيدة، وطريقة بناء القصيدة اللغوى، هى التى يجب أن تقود إلى هذا التفسير وتوحى به وتشير إليه.

ويلحظ قارئ القصيدة أن المعانى النحوية هنا، تتدرج مع هذه الصورة الفريدة فتستمر النعوت مفردة، حتى تلتقى بهذه الصورة المعقدة، فيتحول النعت من كونه مفردًا إلى الجملة التى تتداخل وتتشابك، ويكون جملة فعلية فعلها مضارع:

تُضْحى إِذَا دَقَّ المَطِىُّ كأنها	فَدَنُ ابْن حَيَّةَ شَادَهُ بالآجُرِ
وكأنّ عَيْبَتَها وَفَضْلَ فِتَانِها	فَنَنَان مِنْ كَنَفىْ ظَـلِيمٍ نَافِرِ

فالبيتان جملة واحدة واقعة نعتًا للحرف الضامر، ولكن هذه الجملة احتوت فى داخلها على أربع جمل أخرى "إذا دق المطى -كأنها فدن ابن حية- شاده بالآجر -وكأن عيبتها وفضل فتانها فننان .." فتعقدت الجملة تعقد الصورة المتخيلة، وتكررت فيها "كأن" لإفساح مجال التخيل.

والظليم النافر يأتى فى إطار هذا القصر ويُنْعَت مرتين، الأولى "يبرى لرائحة" وهى المرة الوحيدة التى يُنْعَت فيها مستقلاً، والرائحة، هى النعامة التى تروح لبيضها، ولكن بعد أن كانت رائحة وحدها -من الرواح- يتفقان معًا، وتأتى

ألف الاثنين فى هذا الموضع الفريد من القصيدة كلها، مسندًا إليهـا فعل مـن نفس مادة الرواح "فتروحا أصلاً"، وهى المرة الثانية التى ينعت فيها الظليم وقـد شاركته النعامة هذا النعت.

وأما الحديث عن البيض ورعايتـه وبنـاء الخبـاء عليـه، فإنـه مـن نصيـب النعامة وحدها، ولذلك استقلت بخمس جمل فى نعتها كلها فعلية، والجملـة الأولى فحسب هى التى فعلها مضارع "يساقط ريشها مر النجاء" وهى ذات مفعـول مطلـق مبين لنوع هذا الفعل "سقاط ليف الآبر" فكشف بما أضيف إليه عن دلالة الخصوبة. والجمل الأربع الباقية كلها ذات أفعـال ماضيـة "فتذكـرت ثقـلاً رثيـدًا"، "طرفـت مراودها"، "وغرد سقبها"، "فبنـت عليـه مـع الظـلام خباءهـا" والـذى يعنـى بنـاء القصيدة هو الجملة ذات الفعل المضارع "يساقط ريشـها"، ومـا بعدهـا فـرع عليهـا؛ ولذلك سُبِقَت الأفعال الماضية بالفاء الترتيبية "فتذكرت – فتروحـا – فبنـت" فمـادام الاستعداد للخصوبة قائمًا، فسوف يـترتب علـى ذلـك كـل شـىء. وعندمـا تذكـرت النعامة صورة البيض النضيد دفعها ذلك إلى أن تـروح مـع الظليـم بشـد مهـذب ثـر كشؤبوب العشى الماطر، ثم شملت الكل بخبائها "فبنت عليه مـع الظـلام خباءهـا" وتأتى العبارة الأخيرة "كالأحمسية فى النصيف الحاسر" فتنعكس على الصورة كلهـا وتوجهها، وهى عبارة تأتى فـى نهايـة هـذه الصـورة، وهـى متعلقـة بفعـل الجملـة الأخيرة "فبنت عليه" وهذه الجملة نفسها –بناء الخباء مع حلـول الظـلام– مترتبـة على الجملة السابقة "فتروحا أصلاً" حيث كان هذا الـتروح بشـد مهـذب أى سـعى حثيث، وجهد دائم مخصـب، مثـل "شـؤبوب العشـى المـاطر" أقـول: تـأتى عبـارة "كالأحمسية فى النصيف الحاسر" فى نهاية هذه الصورة، بحيث تلفت القـارئ إلى إعادة قراءتها من جديد.

وبرغم توارى الظليم وعـدم نعتـه مسـتقلاً، إلا بجملـة واحـدة هـى "يـبرى لرائحة" فإن الجار والمجرور "لرائحة" يتعلق بالفعل "يـبرى"، وكـل النعـوت التـى

وصفت بها النعامة الرائحة، راجعة إلى هذا الظليم، فهو وراء كل هذه النعوت، رغم بروز النعامة دونه، وإيهام الاستقلال بهذه النعوت.

ومع ظهور الأحمسية حاسرة، ينحسر عن الشاعر الغضب، وتأخذ الأزمة فى الانفراج، فيبدأ الشاعر -ولأول مرة فى القصيدة- يوجه الحديث مباشرة إلى "سمية" التى كان اسمها فى أول القسم الأول من القصيدة "عمرة"، ولعله أخفى الاسم الحقيقى هناك غضبًا منها وعتبًا عليها. فلما سكت عنه الغضب وتطهرت روحه، بدأ فى التدليل والاسترضاء، وإن كان هذا الاسترضاء قد أخذ شكل استعراض القوة الغاربة والنبل والفروسية.

وقد عرض لسمية أربع صور، كل منها يكشف عن جانب من جوانب الفروسية فيه. وهذه الصور الأربع تتشابه من حيث التركيب النحوى، فتبدأ بداية واحدة بالحرف (رُبّ) يقع بعدها مبتدأ يخبر عنه بجملة فعلية ماضية، ويمتد كل عنصر فيها عن طريق تعدد النعوت كما حدث فى القسم الأول. وهذه النعوت تعود بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى الشاعر نفسه. فالأفعال الأساسية فى هذه الصور الأربع ماضية، ولا تأتى الأفعال المضارعة إلا فى ظلال الماضى، وقد عُطِفَت كل صورة من هذه على الأخرى، حتى أمكن وقوعها جميعًا تحت دائرة الاستفهام الذى بدأ به هذا القسم من القصيدة "ما يدريك أن رب ..." وتماسكت هذه الصور سياقيًا، من حيث تردد فيها رمز معين جاء مرتين: ظرف زمان لفعل سابق، ثم تحول إلى فعل، ثم تحول إلى فاعل له تأثير وقوة، وأعنى بهذا الرمز كلمة "الصباح" وما فى معناها هنا.

والصورة الأولى من هذه الصور الأربع، وثيقة الصلة باللوحة الأخيرة من القسم الأول، وهى التى قابل فيها بين الظليم والنعامة من جانب وموقفه من سمية التى كانت عمرة من جانب آخر، بعد أن "تروحا أصلاً" وبعد أن "بنت عليه من الظلام خباءها" لابد من إقامة العرس ونحر الجزور وسماع الغناء والطرب وشرب

الخمر والاستمتاع باللهو، احتفالاً بهذا اللقاء الخصيب. ومن هنا حفلت هذه الصورة بمفردات تحمل هذه المعانى، وقد انتظمت هذه الصورة، على تنوع الحركة فيها، جملة واحدة هى :

أَسُمَيُّ مَا يُدْرِيك أن رُبَّ فِتْيَةٍ ... بيض الوُجُوهِ ذَوِى نَدَىً ومَآثِرِ [٢٠]

حَسَنِى الفُكَاهَةِ لا تُذَمُّ لِحَامُهُمْ ... سَبِطِى الأكُفِّ وفى الحُرُوبِ مَسَاعِرِ [٢١]

بَاكَرْتُهُمْ بِسِبَاء جَوْنٍ ذَارِعٍ ... قَبْلَ الصَّبَاحِ وقَبْلَ لَغْوِ الطَّائِرِ [٢٢]

فَقَصَرْتُ يَوْمَهُمُ بِرَنَّةِ شَارِفٍ ... وَسَمَاعِ مُدْجِنَةٍ وَجَدْوَى جَازِرِ [٢٣]

حَتَّى تَوَلَّى يَوْمُهُمْ وَتَرَوَّحُوا ... لا يَنْثَنُونَ إلى مَقَالِ الزَّاجِرِ [٢٤]

لقد بدأ بهذا النداء العذب الرقيق، وهذه العذوبة آتية من استخدام الصيغة المرخمة، واستخدام الهمزة فى النداء –وهى لنداء القريب حقيقة أو مجازًا– وقد آثر هذا الأسلوب، تمهيدًا وتهيئة لما يريد أن يعطفها إليه، فهو يريدها أن تعلم ما لا تعرفه عنه، أو يذكرها بما عرفت عنه وتتجاهله. وقد تلطف إلى ذلك، حين صاغ ما يريد فى أسلوب الاستفهام "أسمى، ما يدريك ..." إنه يريد أن تعلم أنه من وجوه القوم، فلا يخالط إلا من هم مثله؛ ولذلك وصفت كلمة "فتية" بست صفات مختلفة: "بيض الوجوه"، "ذوى ندى ومآثر"، "حسنى الفكاهة"، "لا تذم لحامهم"، "سبطى الأكف"، "وفى الحروب مساعر"، هى فى الحقيقة من صفاته هو، لأن الخبر هو، "باكرتهم" فقد باكرهم إلى ما يليق به من الخمر والنحر واللهو. وصيغة "باكرتهم" للمفاعلة، وهى لا تكون إلا بين جانبين، وقد باكرهم فبكرهم وسبقهم، فهو يفوقهم فى كل ما ذكر من صفاتهم.

وهنا يبرز هذا الظرف الزمانى "قبل الصباح"، فيتجاوب مع جو القصيدة كلها من جانب، ويتجاوب مع "ما يدريك" من جانب آخر، فلأن مثل هذه

المؤثرات التى يتحدث عنها، لا تتم إلا قبل الصباح أى فى الظلام وطول الليل حتى تباشير الصباح، وهو وقت النوم العميق؛ فقليلاً ما يشعر بهذه المؤثرات أحد من الحرائر المكنونات، اللائى سمية واحدة منهن، وإلا فهناك كثير من الزاجرين الذين لا يجدى زجرهم عن هذا اللهو والطرب شيئًا، فقد تم كل شىء قبل لغوهم الطائر فى الفضاء، فهو مع تلطفه معها وعتبه عليها، يلتمس لها المعذرة. وسوف نرى أن كل ما يعرضه عليها، يتم دائمًا "قبل الصباح" ومن هنا ساغ له أن يبدأ هذا القسم من القصيدة بهذه العبارة "ما يدريك".

وقد تماسكت هذه الجملة فى صورتها الأفقية تماسكًا قويًا. ولو بدأنا من آخرها، لوجدنا التداخل واضحًا: فجملة "لا ينثنون إلى مقال الزاجر" حال من فاعل "تروحوا" المعطوفة على جملة "تولى يومهم" الواقعة بعد "حتى" التى جعلتها غاية لجملة "فقصرت يومهم" المسبوقة بالفاء على سبيل العطف؛ لأنها متعاقبة ومترتبة على "باكرتهم" الواقعة خبرًا لـ "فتية" المسبوقة بـ "رب" لإفادة التكثير، فهذه كلها جملة اسمية واحدة، وقعت خبرًا لـ "أن" المخففة من الثقية، وهى حرف مصدرى سبك هذه الجملة كلها فى شىء واحد، تسلط عليه الفعل "يدريك" الواقع خبرًا عن (ما) الاستفهامية. فهذه كلها أحداث متوالية، مترتب بعضها على بعض.

وقد قُيِّدَ كل عنصر من هذه العناصر بمقيدات حددت ملامحه، فالفتية وُصِفُوا بست صفات، رأينا من قبل أنها راجعة إلى وصف نفسه. وقد قيد الخبر "باكرتهم" بالجار والمجرور "بسباء جون ذارع" والظرفين "قبل الصباح وقبل لغو الطائر" وقيد الفعل "فقصرت" بالمفعول به "يومهم" والجار والمجرور "برنة شارف" التى عطف عليها "وسماع مدجنة وجدوى جازر".

ومع كل هذا التحديد والتقييد النحوى، نحس أن الصورة غائمة، ولعل ذلك من أن الأفعال الأساسية ماضية، فهى أحداث منقضية تعرض لاستعادة

الأمجاد الغابرة، أو قل هى أحداث مدبرة مولية لا مقبلة، وهو نفسه مُوَلٍّ معها. وقد يكون وصف "مسافر" فى أول القصيدة، إيماءً إلى هذا المعنى، ولقد تولى يومَه مع رفاقه، الذى "تولى يومهم" ولقد كان هذا اليوم قصيرًا، وبفعله هو "فقصرت يومهم"، ولقد كان هذا اليوم نفسه يوم دجن، وهو إلباس الغيم حتى تتعثر الرؤية، ولعل كل هذا ما دفعه إلى التحبب والترقق فى أول هذا القسم "أسمى ما يدريك" وبذلك يتآلف هذا القسم مع القسم الأول، الذى كانت فيه هذه المحبوبة المدللة منصرفة عنه، تخلف وعودها ولا تفى بها؛ وبذلك يصبح ذكر هذه الصور المتعددة، تذكيرًا بأيام له سلفت وأمجاد له غبرت.

وفى هذا الإطار تأتى الصورة الثانية، وهى مرتبطة بالسابقة من حيث الشكل النحوى، ومن حيث إنها استعراض لمجد غارب:

وَمُغِيرَةٍ سَوْمَ الجَرَادِ وزَعْتُها   قَبْلَ الصَّبَاحِ بِشيّئَانٍ ضَامِرِ[٢٥]

تَئِقٍ كَـجُلْمُودِ القِذَافِ وَنَثْرةٍ   ثَقْفٍ وَعَرَّاصِ المَهَزَّةِ عَاتِرِ[٢٦]

يقول النحاة إن الواو فى مثل "ومغيرة" واو رب، ومن هنا تبدأ هذه الجملة، بمثل ما بدأت به الجملة السابقة.

والاهتمام فى هذه الجملة بالخبر، والمبتدأ "ومغيرة" قد وصف بفعل محذوف، بقى مفعوله المطلق "سوم الجراد"، أما الخبر -وهو جملة "وزعتها"- فقد كثرت متعلقاته؛ لأنه يدور حول المتكلم نفسه. ومرة أخرى يأتى الظرف "قبل الصباح" والإلحاح على هذا الظرف وما يرادفه فى هذه القصيدة، يكسبه معنى خاصًا به، يصرفه عن أن يكون مجرد زمن محدود؛ إذ نجد أن كل شىء ممتع يحدث قبل الصباح، أو مع الظلام، أو فى البيات. وظهور الصباح لا يأتى إلا مع نهاية الحدث المتع. وقد يكون الصباح فى مفهومنا الآن، يعنى الإشراق والنصوع وتجدد الحياة، ولكنه فى القصيدة لا يأتى إلا مع نهاية حالة مسعدة، ترتبط به

بحيث يكون الظلام، وهو المقابل للصباح، مجالاً لأحداث الشباب والفتاء، والقـوة، ومنادمة الفتيان، وسباء الخمر، وسماع الطـرب، واللهـو بنحـر النيـاق، والاستمتاع بأطايب الحياة. أما مع الصباح، فيكون كل شيء قد انتهى.

فى هذه الصورة، كان قبل الصباح كامل العـدة، لديـه جـواد حـاد النظـر، كثير الاستشراف، ممتلئ بالنشاط، صلـب كجلمـود القـذاف، ولديـه درع سابغة لا تعلق بها السهام، ورمح كثير الاضطراب، شديد الاهتزاز والاستجابة لقوة صاحبه.

وفى الصورة الثالثة، نجد أيضًا أن الصباح يأتى مـع انتهـاء المتعـة واللـذة. وتبدأ الجملة فيها بالحرف (رب) أيضًا، وإن كان قد سُبِقَ باللام التى تُسَـمَّى الـلام الموطئة للقسم، أى أنه يزيد هذه الصورة على وجـه الخصـوص توكيـدًا، ويـأتى فـى جواب (رب) بالحرف (قد) الداخل على الماضى، فيفيد التحقيق، فهـذه الصـورة - إذن- أكثر الصور تأكيدًا؛ لأنها أمس الصور بمـا يريـد أن يؤكـد فـى سـالف عهـده لسمية المتنعة المخلفة :

وَلَرُبَّ واضِحَةِ الجبينِ غَرِيرةٍ ... مِثْلِ المَهاةِ تـــروقُ عَيْنَ النَّاظِرِ[٢٧]

قَــدْ بِتُّ أُلْعِبُهَا وأَقْصُرُ هَمَّهَا ... حَتَّى بَدَا وَضَحُ الصَّبَاحِ الجَاشِرِ[٢٨]

وفى هذه الجملة تتركز النعوت لواضحة الجبين؛ لأنــه كلمـا كـانت الفتـاة التى بات يلعبها ويقصر همها جميلة، كان ذلك أمدح لـه، شـأنها فـى ذلـك شـأن الفتية الذين باكرهم بسباء الخمر.

ويلفت النظـر فـى جـواب (رب) الفعـل (بـت)، وهـو يؤكـد كـل مـا جـاء بالقصيدة من قبل، من أن المتعة والقدرة عليها لا تكـون إلا فـى الليـل؛ مما يخـرج بالبيات أو الظلام عـن معنـاه المحـدود إلى معنـى آخـر، يصير بـه رمـزًا دالاً علـى الشباب والفتاء واكتمال العدة (ولاحظ ارتباط الشباب باللون الأسود المتمثل فى سـواد الشعر) وقد كان على هذا النحو من القوة واكتمـال الأداة، حتـى بـدا وضـح الصبـاح

الجاشر، وهنا يكشف هذا اللفظ عن مدلوله المراد به، بعد أن تحول فاعلاً مؤثرًا، وبهذا يتضح لنا من خلال هذا التركيب أن الصباح رمز للكهولة، وتفلت للقوة وبدء انتهاء المتعة والقدرة عليها (ولاحظ أيضًا ارتباط المشيب باللون الأبيض المتمثل فى ابيضاض الشعر) ولذلك سوف يتحول هذان الرمزان إلى معنيين آخرين، هما الباطل والحق فى الصورة الأخيرة من القصيدة:

وَلَرُبَّ خَصْمٍ جَاهِدِينَ ذَوِى شَذًا ... تَقْذَى صُدُورُهُمُ بِهِتْرٍ هَاتِرِ(٢٩)

لُدٍّ، ظَأَرْتُهُمُ عَلَى ما سَاءَهُمْ ... وَخَسَأْتُ بَاطِلَهُمْ بِحَقٍّ ظَاهِرِ(٣٠)

بِمَقَالَةٍ مِنْ حَازِمٍ ذِى مِرَّةٍ ... يَدَأُ الْعَدُوُّ زَئِيرُه لِلزَّائِرِ(٣١)

بناء هذه الصورة يتشابه مع الصور الثلاث السابقة، من حيث بدايتها بـ(رب)»، ومن حيث إن الأفعال الأساسية فيها ماضية، ولا تستخدم الأفعال المضارعة إلا إذا كانت نعتًا أو خبرًا أو حالاً. ومضارعية هذه الأفعال "تقذى صدورهم"، "يدأ العدو" داخلة فى حوزة الماضى أيضًا، وهو الإطار الزمنى لكل هذه الصور الأربع.

وقد اختار أن يكون المبتدأ فى هذه الصورة كلمة يقصد بها المفرد والجمع، وهى (خصم) واختار أن تكون النعوت جمعًا "جاهدين – ذوى شذا – لد" وأن يعود الضمير عليها جميعًا كذلك "صدورهم – ظأرتهم – ساءهم – باطلهم" وأتى بجواب رب أى خبر المبتدأ الواقع بعدها ماضيًا، شأن الصور السابقة؛ فقد اتحد الأعداء عليه واجتمعوا ضده على قلب رجل واحد، فصاروا جميعًا خصمًا واحدًا، وإنهم لمختلفون فى مظاهر خصومتهم له؛ ولذلك وصف الخصم، وأخبر عنه بالجموع.

ويخبر عن هؤلاء الخصوم بأنه عطفهم على ما ساءهم، وخسأ باطلهم بحق ظاهر. هل الباطل هنا يتفق مع الظلام وما كان يدور فيه والحق الظاهر هنا يتفق مع الصباح وصحوة العقل وما يدل عليه، وهل خسأ الباطل وزجره بتركه العدول

عنه إلى الحق، وهل كل ما كان من أمره مع سمية أو عمرة باطل زجره إلى غير رجعة؟ ربما، ولكنه فسر الحق الظاهر، حيث أبدل منه "بمقالة من حازم" فلم تعد هناك قدرة على الفعل، واستبدل بذلك، القدرة على القول الحازم والمنطق المتعلق المقنع (ولا يكون ذلك إلا مع التجربة وكبر السن) الذى يحول العدو إلى صفة، إذ يركبه بحيث يجعله لا يعرف أين موقفه "يدأ العدو زئيره للزائر" فيصبح زئير العدو له لا عليه.

هل هذه الصورة الأخيرة تهديد خفى لسمية، أراد أن يعلمها أنه أصبح يملك من البراعة والمهارة ما يمكنه من تحويل الأعداء إلى صفه؛ فإذا انتقلت إلى عداوته بعدما كان من الإعراض عنه وإخلاف مواعيدها معه، فإنه يعرف كيف يعيدها مرة أخرى إليه، أو أن لديه من الحزم وقوة العقل، ما يحمله على قطع الحاجة إليها حتى تعود هى إليه. إن نعت "مقالة" التى هى بدل من الحق الظاهر -وهو وسيلته لزجر الباطل- بأنها "من حازم" ونعت الحازم بأنه ذو مِرَّة يدأ العدو زئيره للزائر"، يوحى بهذه المعانى جميعًا.

لكن إذا تحول الأمر إلى عداء وخصومة جاهدة مؤذية وامتلاء الصدور بالغل والخيانة، حتى تقذف بالهتر والكلام القبيح، بحيث يؤدى إلى استنفاد الطاقة وتبديدها فى محاولة الإقناع؛ فقد انتهى -إذن- كل شىء!

الهوامش

(١) هذه هى القصيدة الرابعة والعشرون من المفضليات، وهى لثعلبة بن صعير بن خزاعى المازنى وهو شاعر جاهلى قديم، قال عنه الأصمعى : "وهو أكبر من جد لبيد" وقال عن هذه القصيدة : «لو قال ثعلبة بن صعير المازنى من قصيدته خمسًا كان فحلاً». انظر المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ص ١٢٨ وما بعدها، وشرح اختيارات المفضل للخطيب التبريزى ٢/ ٦١٢ وما بعدها، تحقيق د. فخر الدين قباوة، وعليهما اعتمدت فى شرح كثير من المفردات.

(٢) انظر الفصل الأول من هذا الكتاب.

(٣) البتات : الزاد والمتاع والجهاز الذى يتزود بها لمسافر. متروح : من الرواح وهو من لدن زوال الشمس إلى الليل.

(٤) سئم : من السآمة وهى الإعياء والملل. الثواء: الإقامة. اللبانة : الحاجة. الناظر: المنتظر.

(٥) الأرب، بكسر الهمزة وفتحها مع سكون الراء: الدهاء والبصر بالأمور، وبفتحتين: البخل والظن. الخلف، بسكون اللام وضمها: نقيض الوفاء. الأسحم: الأسود. المائر: المنصب، ويعنى الدم المتدفق.

(٦) (ثمت) : هى ثم دخلت عليه التاء، قال الخطيب التبريزى "دخلت التاء لتأنيث القصة والحال" وعن (لعل) قال : لعل حرف يدخل للمقاربة وهى فى الحروف كـ(عسى) و(كاد) فى الأفعال. شرح اختيارات المفضل:٢ / ٦١٥.

(٧) الغوانى : النساء اللواتى غنين بجمالهن عن الحلى، العسر: المعاسرة. والمياسر: المفاعل من التيسير.

(٨) الحرف : الناقة الماضية الصلبة، شبهت بحرف السيف لمضائها. ويقال بحرف الجبل فى صلابتها.

(٩) الوجناء : الصلبة. المجفرة : العظيمة الجفرة، والجفرة بضم الجيم وسكون الفاء: الوسط وهو مستحب من خلقها. الرجيلة: القوية على المشى خاصة. الولقى: السريعة من الولق بسكون اللام وهو المر السريع. الحادر: الممتلئ.

(١٠) دق المطى : ضمر لطول السفر. الفدن: القصر. شاده: بناه بالشيد بكسر الشين وهو الجص، وشاده : رفعه أيضًا.

(١١) العيبة : وعاء من جلد يكون فيه المتاع. الفتان، بكسر الفاء: غشاء للرحل من جلد. الفنن: الغصن، كنفا الظليم : جانباه، والظليم : ذكر النعام.

(١٢) يبرى : يعارض ويبارى. الرائحة: النعامة تروح إلى بيضها، فهى لا تألو من العدو، وإذا عارضها الظليم كان أشد لعدوها. يساقط ريشها: يسقط ريشها من شدة عدوها. النجاء : السرعة. الآبر : مصلح النخلة للتلقيح، فإذا صعدها رمى بالليف عنها.

(١٣) الثقل : المتاع وكل شيء مصون وأراد بيضها. الرثيد : المنضود بعضها فوق بعض. ذكاء، بضم الذال : الشمس. الكافر: الليل.

(١٤) طرفت : تباعدت. المراود : المواضع التى ترود فيها. السقب: ولد الناقة، وأراد هنا الرأل وهو ولد النعامة. الآء: شجر له ثمر يأكله النعام. الحدج: الحنظل. الرواء : جمع ريان وهو الطرى. الحادر: الممتلئ الغليظ.

(١٥) الأصل، مفرد وجمع : العشى. شد مهذِب: جرى سريع. ثر: شديد كثير. الشؤبوب : الدفعة من المطر.

(١٦) الأحمسية : المرأة المنسوبة إلى الحمس وهم قريش وخزاعة وبنو عامر وكنانة. النصيف: القناع. الحاسر: التى تكشف رأسها ووجهها، إدلالاً بحسنها.

(١٧) المفضليات : ص ١٠٦. الشملة : السريعة الخفيفة. حرف: ضامرة. الضروس: السيئة الخلق.

(١٨) المفضليات : ص ٢٢٨. العلاة : الناقة الصلبة وأصلها سندان الحداد. دربت درج المشية: أى علمت المشى طبقة بعد طبقة. الحرف: الناقة الضامة. المهاة: بقرة الوحش. الذقون : التى رفعت رأسها فى الحطام والزمام.

(١٩) المفضليات : ص ١٧٨، ويوم عنيزة من أيام العرب.

(٢٠) الندى : السخاء. المآثر: جمع مأثرة، وهو ما يؤثر من كريم الأخلاق.

(٢١) الفكاهة : المزاح ولين العشرة. لحامهم : جمع لحم ولا تذم لحامهم أى يختارون سمانها لنحر الأضياف وأن قراهم حاضر معد. السبط: السهل. المساعر: جمع مسعر، وهو الذى يوقد الحرب كأنه يسعرها. ويقال: فلان مسعر حرب.

(٢٢) باكرتهم : جعلت بكورى عليهم. السباء: اشتراء الخمر، يقال: سبأتها إذا اشتريتها لا للقنية والتجارة، ويقال: سبأت الخمر إذا اشتريتها للندماء، فإذا اشتريتها لنفسك قلت : استبأتها. الجون: الزق جعله جونًا لسواده. الذارع: الكبير الكثير الأخذ من الماء ونحوه.

(٢٣) قصرت يومهم : جعلته قصيرًا باللهو والطرب. الشارف: العود من الإبل وهى الناقة المسنة. رنة شارف: صوتها عند النحر ورنينها. المدجنة القينة التى تغنى فى يوم الدجن، وهو إلباس الغيم. الجدوى: العطية، والمراد: ما يقدمه الجازر من أطايب اللحم.

(٢٤) أى حتى طاب مجلسهم وتقضى الزمان بما سرهم، وهم لا يكفون عن استمتاعهم ولذتهم لزاجر أو مانع.

(٢٥) المغيرة: القوم يغيرون : وزعتها: كففتهـا. سـوم الجـراد: أى يسـومون سـوم الجراد فى الأرض. الشيئان : البعيد النظر من الخيل، الكثير الاستشراف.

(٢٦) التئق: الممتلئ من النشـاط. جلمـود القـذاف: الصخـرة تطيـق حملهـا بيـدك وتقذف بها. النثرة: الدرع السابغة. ثقف: لا تعلق بها السهام. العـراص: الكثير الاضطراب يعني الرمح. العاتر: الشديد الاهتزاز.

(٢٧) واضحة الجبين : البيضاء. الغريرة: القليلة الفطنة. المهاة: البقرة الوحشية. تروق: تعجب.

(٢٨) أقصر همها : أى أجعلها بحيث لا تؤثر علىّ، أو أزيل ما تهتم به لاشـتغالها بى، فأنزعها من أوطارها. ألعبهـا: أحملهـا علـى اللعـب وأغازلهـا وأطيـل مؤانستها بمـا يطيـب وقتهـا. الوضـح: البيـاض: الجشـر: تباشـير الصبـاح عند إقباله.

(٢٩) جاهدين : جهدوا أنفسهم فى بلوغ الغاية دن العداوة. الشذا: الأذى. تقـذى صدورهم : تقذف ما اكتمن من الغل والخيانة. الهتر الهاتر: الكـلام القبيـح الفاحش.

(٣٠) لد: جمع ألد، وهو الشديد الخصومة. ظأرتهم: عطفتهم ومنه سُمِّيت الظئر، لعطفها على الولد.

(٣١) ذو مرة: صاحب قوة. يدأ: يدع ويترك. زئيره للزائر: يترك العدو متحيرًا لا يفصل بين ما يرفعه ويعليه وبين ما يحطه ويزديه، فيتكلم بمـا يكـون حجـة للخصم لا له، يريد أن عدوه يصير عونًا له وتبعًا من مخافته، يزأر لزئيره.

البنية السطحية والبنية العميقة للقصيدة

(قصيدة سحيم عبد بني الحسحاس)

أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف

- ١ -

هذا البحث محاولة لتفسير قصيدة من الشعر القديم، صاحبها هو الشاعر سحيم عبد بنى الحسحاس، الذى صنفه ابن سلام فى الطبقة التاسعة من شعراء الجاهلية، ووصفه بأنه «حلو الشعر، رقيق حواشى الكلام»[١]. وهى محاولة تربط بين التراكيب بمفرداتها المختلفة فى القصيدة، وبنية القصيدة بوصفها كلاً متماسكًا، أو نصًا واحدًا[٢] بما يعنى أن للقصيدة "نحوها" الخاص بها، برغم خضوعها لنحو اللغة العام.

وأود قبل أن أنقل نص القصيدة وأفسرها، أن أشير إلى بعض المبادئ الأساسية التى تقبع خلف هذا التفسير، أو بالأحرى، هذا النوع من التفسير، منها ما أثير حول بعض شعر عبد بنى الحسحاس من قصص خاصة تشرح دافعه، وتشرح بعض ما ترتب عليه، وما أراه فى هذه القصص من حيث علاقتها بالشعر. ومنها ما تردد فى شعر سحيم عبد بنى الحسحاس، من إشارات إلى سواد لونه، وكونه عبدًا لا يملك حرية نفسه، وعلاقة ذلك أيضًا بالشعر وتفسيره.

أما من حيث ما نسج حول شعر عبد بنى الحسحاس[٣] فإنه -من وجهة نظرى- لا يفيد شيئًا فى تفسير شعره، سواء أكان صادقًا أم مُخْتلقًا؛ لأنه إن كان صادقًا، فإن الشعر منفصل عنه، وليس ما أثير من حكايات، داخلاً فى بناء الشعر؛ ومن هنا فإنه لا يساعد على تفسيره. وإذا كان مختلقًا مصطنعًا، فهو من باب أولى أبعد عن الشعر و عن تفسيره، وقد اصطنعه بعض الرواة من أجل أن يضعوا النص الشعرى فى سياق حادثة معينة، وكأن الشعر ليس إلا ردود أفعال مباشرة لبعض الحوادث. لقد أدت القصص التى نسجت حول بعض القصائد القديمة، أو بعض الأبيات فيها، إلى عدم محاولة فهم الشعر العربى القديم، بوصفه فنًا مستقلاً معادلاً للحياة، أو مكملاً لها، أو كاشفًا لرؤى تتعلق ببعض جوانبها.

ولقد اكْتُفِيَ فى كثير من الأحيان بذكر الحادثة وإردافها بالأبيات أو القصيدة، فوقفت الحادثة حائلاً دون فهم الشعر، أو محاولة ذلك، فى سياقه الفنى وتماسكه النصى، وأصبح يُنْظَر إلى الرموز الشعرية بوصفها إشارات سطحية إلى أجزاء الواقعة.

إن الشعر أبقى من تلك الوقائع الساذجة، التى صاحبت بعض أبياته، لأن الشعر فن يتجاوز الواقع المحدود بطبيعته. وما الذى يدعونا الآن لقراءة الشعر القديم، إلا كونه فنًا عاليًا تجاوز زمنه وقائله وما صاحبه من حكايات مصطنعة فى أغلب الأحوال. ويمكن أن يُفْهَم هذا الشعر بإشاراته ورموزه، من خلال بنائه اللغوى بما يجعله يتخطى تلك الروايات المسطحة، التى جعله رواتها صدى ساذجًا لها. إن القصيدة بعد قول الشاعر لها تستقل عما يحيط بها أو يلابسها من وقائع أو حقائق موضوعية لدى الشاعر أو غيره. إنها تصبح كيانًا خاصًا له منطقه ونظامه وبنيته التى تتميز عن بنية اللغة غير الشعرية، أو بعبارة أخرى: إن القصيدة لا تقدم لنا معنى، بل تقدم لنا كيانًا فنيًا. والذى أعنيه بذلك أن علينا أن نظهر عملية البناء التى شكلت القصيدة، من خلال تراكيبها، بدلاً من أن نبحث عن معنى معين محدود، مرتبط بحادثة محدودة.

وأما من حيث ما تردد فى شعر سحيم عبد بنى الحسحاس من إشارات إلى سواد لونه، وكونه عبدًا لا يملك حريته، واعتزازه بشاعريته أحيانًا، واعتداده بأن شعره قام له مقام الأصل والمال، وغير ذلك، ومدى الاستعانة بمثل هذه الإشارات فى تفسير الشعر، فإن الشعر -كما أشرت آنفًا- فن يتجاوز صاحبه نفسه، ولا يتقيد بالقيود التى يفرضها عليه بعض مؤرخى الأدب، الذين يرون الأدب انعكاسًا لحياة صاحبه، فقد يكون ما يقوله الشاعر منطبقًا على نفسه، وقد لا يكون كذلك. وليس لدى المفسر دليل على توضيح هذه النقطة، ولكنه لديه النص بعلاقاته وتراكيبه وإشاراته. والنص صورة فنية قبل كل شيء وبعده، حتى لو ذكر الشاعر

اسمه وصفته فى القصيدة، كما فعل سحيم عبد بنى الحسحاس،إذ يقول فى كبرى قصائده :

أشارَتْ بمدرَاها وَقالَتْ لِتِرْبِهَا: أعَبْدُ بَنِي الحسْحاسِ يُزْجِي القَوافِيَا؟
رَأتْ قَتَبًا رَثًّا وسَحْقَ عَباءةٍ وأسوَدَ مِمَّا يَمْلِكُ النَاسُ عَارِيا
يُرجِّلْن أقْوامًا ويَتْرُكنَ لِمَّتِي وَهَذَا هَوانٌ ظَاهرٌ قد بَدا ليا
فَلو كُنْتُ وَرْدًا لونُه لَعَشِقْنَنِي ولكنَّ رَبِّي شَانَنِي بسَوادِيا
فَما ضَرَّنى أَنْ كانتِ أمِّي وَليدةً تَصُرُّ وَتَبْرِى باللِّقاحِ التَّوادِيا(٤)

فهذه الأبيات صورة خاصة، قد نرى فيها عبد بنى الحسحاس كما نرى غيره. وقد اختار الشاعر أن يجعل من اسمه جزءًا من بناء هذه الصورة، وبمجرد أن دخل هذا الاسم القصيدة، أصبح جزءًا منها هى. فالاسم هنا فى هذه الصورة رمز خاص قد ينطبق على عبد بنى الحسحاس نفسه، وقد لا ينطبق عليه، فتلك مسألة أخرى تخضع لتفسير القصيدة. ونقطة الانطلاق فى التفسير، يجب أن تبدأ من عبد بنى الحسحاس الرمز، لا عبد بنى الحسحاس الشخص. ولا تلزمنا هذه الأبيات التى سقتها أن نقتنع بأن هناك فتاة حقيقية رأت عبد بنى الحسحاس، وأشارت لتربها بمدراها وقالت: أعبد بنى الحسحاس يزجى القوافيا ... إلخ. لا تلزمنا الأبيات بأن نصدق أن هذا قد حدث بالفعل، فليس من اللازم أن تكون لدى الشاعر تجربة واقعية يعبر عنها، لكن لابد أن تكون لديه تجربة فنية على أية حال. ومسارب التجربة إلى نفس الشاعر خفية، والذى يعنينا منها، هو الصورة المنطوقة بتراكيبها ودلالاتها.

وقد تبدو القصيدة فى بنيتها الظاهرة أو السطحية جامعة لعدد من الصور، ليس بينها –من حيث النظرة التى لا تتجاوز السطح– رباط جامع، إلا أنها جميعًا فى قصيدة واحدة ذات وزن واحد وروى واحد. نظلم الشعر إذا نظرنا للقصيدة على

أنها كذلك، بل لابد أن تكون للقصيدة بنية عميقة، تجمع هذه الصور في إطار واحد، على تباعد ما بينها ظاهريًا، غير أن هذا الإطار كبير يتسع لضم هذه الصور، بحيث تكون كل صورة منها معادلاً لبعد معين من أبعاد القصيدة، وبين هذه الأبعاد خيوط ناسجة وعلاقات رابطة.

وليس ثمة مانع –بطبيعة الحال– أن تتخذ القصيدة من نفس صاحبها نقطة انطلاق للمجاوزة الشعرية التى تريدها، فالشاعر نفسه يعد أمام شعره موضوعًا مثل كل الموضوعات ومفردات الأشياء المطروحة أمامه فى رؤيته للعالم. بل قد يكثر أن ينطلق الشاعر من ذاته إلى تقديم رؤية للحياة أو الكون، من خلال نفسه، بوصفها مُفْرَدًا من مفردات الحياة. ونقطة الخطر هنا فى التفسير، أن نقصر ما يقوله الشاعر على نفسه هو فحسب، ونجعل ذلك –مثلاً– سيرة ذاتية له وحده، لا يشركه فيها غيره. إن أى مفرد من مفردات الحياة أو الكون –بما فيها الشاعر نفسه– عندما يدخل فى بناء القصيدة، يصبح جزءًا من الصور الفنية التى تشتمل عليه، ولا يمثل شيئًا غير ذلك.

وقد تسلك القصيدة مسلكًا مغايرًا، بأن تبدو لنا على أنها تصف أشياء خارجة عن ذات الشاعر كأن تصف البرق، أو الناقة، أو الفرس، أو السحاب، أو الثور الوحشى، أو الظليم، أو الذئب أو غير هذا وذاك من مظاهر الحياة المتنوعة. فيجب علينا ألا ننخدع بها المظهر، ونسارع إلى تصنيف القصائد من خلال الوصف الظاهرى، علينا أن نبحث دائمًا عن البنية العميقة للقصيدة أو الأبنية العميقة لها، فقد تكون القصيدة وهى تصف السحاب –مثلاً– تشير فى هذه الحالة إلى رؤية خاصة للحياة كلها، ويكون هذا أسلوبًا خاصًا. تتجمع فيه الظواهر المحيطة فى تصوير شعرى خاص للتعبير الرمزى عن معنى إنسانى مُوازٍ له. وقد تكون القصيدة فى هذا متابعة لتقاليد سابقة استقرت فى نظام القصيدة العربية، ولكنها –كما ينبغى أن يكون– وهى تتابع هذا التقليد نفسه. تشق لنفسها مجرى فنيًا خاصًا بها

في الوقت نفسه، وإلا أصبحت لغوًا لغويًا لا طائل من ورائه. والذى أعنيه أن كل قصيدة لها عالمها الشعرى الخاص بها، على رغم تشابه كثير من القصائد فى بعض أجزاء البنية السطحية. ولتوضيح هذه النقطة الأخيرة أقول: إن البرق -مثلاً- ظاهرة شعرية، وصفها كثير من الشعراء قبل سحيم عبد بنى الحسحاس، مثل امرئ القيس وطرفة والنابغة وأوس بن حجر، ووصفها سحيم نفسه فى قصيدتين مما وصل إلينا من شعره. هل يعنى هذا أن البرق حيث ورد وصفه، يعنى الشيء نفسه الذى عناه فى كل قصيدة؟ إن كل "برق" على حدة، حيث يرد له تفسيره الخاص بحسب سياق القصيدة التى يرد فيها، ولو كان الشاعر واحدًا. ومن هنا؛ ليس يغنى مطلقًا أن تجمع الظاهرة التصويرية فى الشعر وحدها، بحيث يتناول مثلاً "البرق فى الشعر العربى"؛ لأن الصورة لا تفسر وحدها، بل الأولى أن تفسر كل قصيدة على حدة، بما اشتملت عليه من رموز وصور خاصة بها، وإن تشابهت فى بعض أجزائها مع القصائد الأخرى.

إن أحد أجزاء القصيدة قد يتشابه مع أحد أجزاء قصيدة أخرى للشاعر نفسه أو لشاعر آخر. لكن دلالة هذا الجزء، لا تؤخذ مستقلة، بل تؤخذ مع بقية أجزاء القصيدة كلها. ومن هنا يختلف مدلولها الشعرى باختلاف ما تجاوره من أجزاء، وتصبح قيمة هذا الجزء مُرَاعىً فيها ما يصاحبه من أجزاء أخرى سابقة أو لاحقة، لأن القصيدة الواحدة شبكة من العلاقات المتماسكة مع بعضها، أخذًا وعطاء.

إن القصيدة وحدة لغوية فنية مستقلة. وفهم القصيدة يكمن فيها(٥). وفى كل قصيدة دائمًا ما أسميه "نقطة الارتكاز الضوئى" التى تكشف بنية القصيدة كلها. وعلى من يتعرض لتفسير أية قصيدة، من خلال تركيبها، أن يعاود قراءتها حتى يمسك بالخيط الذى يوصله إلى البنية العميقة للقصيدة(٦). "نقطة الارتكاز الضوئى" هذه ليست شيئًا مفروضًا من خارج القصيدة، سواء أكان ذلك من حياة الشاعر

وسيرته الذاتية، أم من الحادثة الملابسة للقصيدة. ليست شيئًا مـن هـذا كلـه، لأن القصيدة عندما تبدأ فى التشكل تنفصل عن كل هذا، وتبدأ فى بنيتها اللغوية الفنيـة الخاصة. ومن هنا ينبغى أن يكثف الاعتمـاد علـى مادتهـا التـى فـى متنـاول أيـدى الـدارس، وهـى الـتراكيب اللغويـة والأبنيـة النحويـة الكامنـة تحـت سـطح هـذه التراكيب، والتى تعطيها دلالتها بالتفاعل مع المفردات المستخدمة فى هذا البناء.

– ٢ –

القصيدة التى اخترتها، هى القصيدة التاسعة فـى ديـوان سـحيم عبـد بنـى الحسحاس، صنعة نفطويه أبى عبـد الله بـن عرفـة الأزدى النحـوى[٧]. والقصيـدة اثنان وثلاثون بيتًا :

١– أَلَـمَّ خَيَـالُ عِشَـاءً فَطَافَـا		وَلَـمْ يَـكُ إِذْ طَـافَ إِلاَّ اخْتِطَافَـا
٢– لِمَيَّـةَ إِذْ طَرَقَـتْ مَوْهِنًـا		فَـأَضْحَى بِهَـا دَنِفًـا مُسْـتَجَافَا
٣– ومـا دُمْيَـةٌ مِـنْ دُمَـى مَيْسَـنا		نَ مُعْجِبَـةٌ نظـرًا واتِّصَافَـا
٤– بِأَحْسَنَ مِنْهَـا غَـدَاةَ الرَّحِيـ		ـلِ قَامَتْ تُرائِيـكَ وَحْفًـا غُدَافَـا
٥– وَجِيدًا كجيدِ الغَـزَالِ – النَّزِيـ		ـفِ يَـأْتَلِفُ الـدُّرُّ فيـه ائْتِلافَـا
٦– وعَيْنَـيْ مَهَـاةٍ بِسقْطِ الجِمَـا		دِ تَعْطُـو نِعَافًـا وَتَقْـرُو نِعَافَـا
٧– وبيضًـا كَـأَنَّ حَصَـا مُزْنَـةٍ		تَهَـادَى بِـهِ صَرْخَدِيًّـا رِصَافَـا
٨– كـأن القَرَنْفُـلَ والزَّنْجَبِيـلَ	(م)	والمسـكَ خَـالَطَ جَفْنًـا قِطَافَـا
٩– يُخَـالِطُ مِـنْ رِيقِهَـا قَهْـوَةً		سَـباها الـذى يَسْـتَبِيهَا سُـلافَا
١٠– بِعُودٍ من الهِنْـدِ عِنْـدَ التِّجَـارِ	(م)	غَـالٍ يُخَـالِطُ مِسْـكًا مُدَافَـا
١١– يُخَالِطُـهُ كُلَّمَـا ذُقْتَـهُ		عَلَـى كُـلِّ حَـالٍ أَرَدْتَ ارْتِشَـافَا
١٢– وأَبْـدَتْ مَعَـاصِمَ مَمْكُـورَةً		تَزِيـنُ أَنَـامِلَهُنَّ اللِّطَافَـا

١٣- فَلَسْـتُ وإنْ بَرَّحَـتْ سَـالِيًا   وقد شَـكَّ مِنِّـى هواهـا الشِّـغَافَا

١٤- فبـانَتْ وقَـدْ زَوَّدَتْ قَلْبَـهُ   هُمُومًـا علـى نَأْيِهَـا واعْتِرَافَـا

١٥- فإمَّا تَرَيْنِى عَلاَنِى المُشِيبُ (م)   وانصَـرَفَ اللَّهْـوُ عَنِّـى انصِرَافَـا

١٦- وبـانَ الشَّــبَابُ لِطِيَّاتِــهِ   وَقَدْ كنْتُ رُدِّيـتُ مِنْهُ عِطَافَـا

١٧- فقدْ أعقِرُ النَّابَ ذَات التَّليـ   ـل حَتـى أُحَـاوِلَ منهـا سِدَافَا

١٨- بِمَثْنَـى الأَيَـادِى لِمَنْ يَعْتَفِى   وأرْفَـعُ نَـارِى إذَا مَـا اسْـتُضَافَا

١٩- وَخيْـلٍ تكـدَّسُ بالدَّارِعِيـ   ـنَ مَشْىَ الوعُـول تَـؤُمُّ الكِهَافَـا

٢٠- ضَوامِرَ قد شَفَّهُنَّ الوَجِيـفُ   يُـثِرْنَ العَجَاجَـةَ دُونـى صِفَافَـا

٢١- تَقَدَّمْتُهُـنَّ علـى مِرْجَـلٍ   يَلُـوكُ اللِّجَـامَ إذَا مَـا اسْـتَهَافَا

٢٢- يُبَـارِى مِـن الصُّـمِّ خَطِّيَّـةً   مُقَوَّمَـةً قـد أُمِـرَّتْ ثِقَافَـا

٢٣- أحَارِ ترى الـبَرْقَ لم يَغْتَمِضْ   يُضِـىءُ كِفَافًـا ويَجْلُـو كِفَافَـا

٢٤- يُضِـىءُ شَمَارِيخَ قـد بُطِّنَـتْ   مَثَـافِيدَ رَيْطًـا ورَيْطًـا سِـخَافَا

٢٥- مَرَتْه الصَّبـا وانْتَحَتْـهُ الجنُـو   بُ تطْحَـرُ عَنْـه جَهامًـا خِفَافَـا

٢٦- فأَقْبَلَ يَزْحَفُ زَحْفَ الكَسِير   يَجُـرُّ مِـن البَحْـرِ مُزْنًـا كِثَافَـا

٢٧- فَلَمَّـا تَنَـادَى بِـأَنْ لا بَـرا   حَ وانْتَجَفَتْـهُ الرِّيَـاحُ انْتِجافَـا

٢٨- وحَـطَّ بِـذِى بَقَـرٍ بَرْكَـهُ   كَـأَنَّ علـى عَضُدَيْـهِ كِتَافَـا

٢٩- فـألْقى مَرَاسِـيَهُ واسْـتَهَلَّ   كَمَـدِّ النَّبيـطِ العُـرُوشَ الطِّرَافَـا

٣٠- يَكُـبُّ العِضَـاهَ لأَذْقَانِهَـا   كَكَـبِّ الفَنِيـقِ اللَّقَـاحِ العِجَافَـا

٣١- كـأنَّ الوحُـوشَ بِـهِ عَسْقَلاَ   نُ صَادَفَ فـى قَـرْنِ حَـجٍّ دِيَافَـا

٣٢- قِيامًـا عَجِلْـنَ عَلَيْـهِ النَّبَـا   تَ يَنْسِفْنَهُ بِـالظُّلوفِ انْتِسَـافَا

- ٣ -

لا يستطيع قارئ هذه القصيدة أن يُغْفِلَ عناصر "السرعة" التى تظاهرت عليها، وشكلت بنيتها. وأولها جاء من اختيارها لنمط إيقاعها الشعرى، حيث شكلت نغمة بحر المتقارب "فعولن" وزنها العروضى. وهذه النغمة متدفقة متلاحقة، تتدافع مسرعة بعضها فى إثر بعض، وتتحدر تحدرًا منتظمًا دفقة تلو الأخرى. ويساعد على ذلك أن ما يقرب من نصف عدد أبيات القصيدة، قد جاء مُدَوَّرًا، مما يدفع إلى عدم التوقف فى قراءتها عند نهاية الشطر الأول، ويساعد على ذلك أيضًا، كثرة التفعيلات التى وردت مقبوضة (فعولُ) مما يؤدى إلى اقتضاب المقطع الثالث فيها، واعتماده على الحركة القصيرة وعدم إراحته بالسكون، وكذلك كثرة الحذف (فعو) فى تفعيلة العروض[٨].

وثانيها أن القصيدة افتتحت ببيت فيه إلمام الخيال الذى يطوف اختطافًا، وانتهت ببيت يصور الوحوش قيامًا فى عجلة مسرعة، ينتسفن النبات بأظلافهن انتسافًا، فحصرت القصيدة إذن بين نوعين من السرعة مختلفين، معنوى ومادى، شفاف مرهف محلق هازم، وجاف غليظ هادم، وبين هذين الضربين من عناصر السرعة، توالت المفردات التى شكلت بنية كل صورة منها، ومعظمها من حقول دلالية تفيد السرعة أو توحى بها، فـ "مية" "طرقت موهنا" و"قامت ترائيك" مما يوحى بتقطع الرؤية وعدم اتصالها، و"الغزال النزيف" والمهاة التى تعطو نعافًا وتقرو نعافًا، أى تنتقل من مرتفع إلى آخر فى خفة وحركة متوالية، و"حصا المزنة" وهو البرد الذى يتتابع على الحجاة البيضاء فى سرعة وتوال، وبينونة المحبوبة، وبينونة الشباب، وانصراف اللهو انصرافًا، والخيل التى تتكدس بالدراعين، وتمشى مشى الوعول وقد شفها الوجيف، والفرس الذى يغلى بالنشاط والحركة، كالمرجل يبارى الرماح الخطية، وأخيرًا صورة البرق التى تستحوذ على ما يقرب من ثلث القصيدة، بما حوته فى داخلها من عناصر كلها يوحى بالسرعة.

تتعاون كل مظاهر السرعة هذه، لتشعر قارئ القصيدة بأن ثمة شيئًا قد تولى عَجِلاً محزونًا عليه، وانصرف انصرافًا غير مبطئ، ومرق كما يمرق البرق الخاطف الذى يعقب مطرًا، وريحًا عاتية، تكبب العضاه لأذقانها، وتسقطها كما يسقط الفحلُ من الإبل العجاف اللقاح منها فتتكاثر، وتزدحم الوحوش على النبات كما يزدحم الناس فى سوق "عسقلان" الذى يقوم ثم ينفض، ويربح فيه من يربح، ويخسر من يخسر، وتكون النهاية الأليمة. ويمر هذا كله فى سرعة البرق الخاطف المضىء الكاشف.

وإذا كانت مفردات القصيدة متلاحمة هذا التلاحم الدلالى، ومتعانقة مع إيقاع وزنها فى الوقت نفسه لتوحى بالسرعة، فإن بناء الجمل فيها -وخاصة جملة الافتتاحية- تماسكت بشبكة من العلاقات والأدوات. وقد خُصَّتْ الجملة الأولى بأداة توحى أيضًا بالسرعة، وهى الفاء :

١- ألمَّ خيالٌ عشاءً فطافا	ولم يكُ إذْ طافَ إلا اختْطافـا
٢- لميـة إذ طـرَقتْ مَوْهِنًا	فأَضْحَى بها دَنِفًا مُسْتجافـا[٩]

وقد تتابعت الأفعال الماضية "ألم خيال ... فطاف ... فأضحى" لتصل من أقرب طريق إلى النتيجة "فأضحى بها دنفًا مستجافا". وهذه الجملة تشير إلى أحداث سريعة متلاحقة تؤدى إلى الهزيمة، إذ يصيب الداء فى مقتل. ولا يظهر فى هذه الجملة إلا "مية". وهى تستولى وحدها على الجملة الأولى من القصيدة، ويختفى من عداها، ويستتر كاستتار الضمير فى "فأضحى" الذى لا تكشف القصيدة مرجعه فى هذه المرحلة، غير أن صيغة "مستجاف" تكشف عن أن الذى أضحى دنفًا، هو الذى كان يسعى لأن يصاب هذه الإصابة فى الجوف، لقد استجاف فأصبح مستجافًا.

إن القصيدة الجيدة تسعى إلى التوازن والتوازى بشكل ما، بين جملها التى

تشكلها، فهى تعرض عددًا متنوعًا من الصور، كل صورة منها تختلف عن الأخرى فى مادتها وكميتها، ولكنها تتوازى فى حركتها الداخلية. وكأن القصيدة أحيانًا تلح على شىء واحد، تعرضه بأكثر من شكل. وقد يبدو أن هذه الصور متباعدة، ولكن توازى حركتها الداخلية يؤلف بينها، ويعمل على الترابط عن طريق الموازنة والموازاة بينها. المحور فى هذه الصورة الأولى فى هذه القصيدة، يدور حول "حركة سريعة متعاقبة مطلوبة، تنتهى بهزيمة طرف آخر" لذلك لا ندهش إذا رأينا الصورة الثانية تتشابه فى بنيتها العميقة أو حركتها الداخلية مع الصورة الأولى برغم طولها، فهى أيضًا حركة متعاقبة مطلوبة، تنتهى بهزيمة طرف آخر. وفى كلتا الصورتين/ تكشف لنا القصيدة أن هذه الحركة السريعة المتعاقبة المحبوبة/ تأتى دائمًا من الخارج، ولكنها تؤثر فى الذات وتهزمها. وكما انتهت الجملة الأولى بالدنف وإصابة الجوف "فأضحى بها دنفًا مستجافا" نجد أن الجملة الثانية، سوف تنتهى بنهاية متشابهة. وعلى مستوى البنية السطحية، تعد الصورة الثانية (من ٣- ١٤) جملة نحوية واحدة متماسكة، وهى أيضًا تعد وصفًا لمية التى استولت على الجملة الأولى:

٣- وما دُمْيَةٌ مِنْ دُمَى مَيْسنا		نَ مُعْجبَةٌ نظرًا واتّصَافَا
٤- بأَحْسَنَ مِنْهَا غَداةَ الرَّحِيـ		ـلِ قامَتْ تُرائيكَ وَحْفًا غُدَافَا
٥- وَجيدًا كجيد الغزَال - النّزيـ		ـفِ يَأْتَلِفُ الدُّرُّ فيه ائْتِلافَا
٦- وعَيْنَىْ مَهاةٍ بسقْطِ الجَمَا		دِ تَعْطَو نِعَافًا وَتَقْرُو نِعَافَا
٧- وبيضًا كَأَنَّ حَصَا مُزْنَةٍ		تَهَادَى بِهِ صَرْخَدِيًّا رِصَافَا
٨- كَأن القَرَنفُلَ والزَّنْجَبيلَ	(م)	والمسكَ خَالَطَ جَفْنًا قِطَافَا
٩- يُخَالِطُ مِنْ ريقِهَا قَهْوَةً		سَباها الذى يَسْتَبيهَا سُلافَا
١٠- بعُودٍ من الهِنْدِ عِنْدَ التِّجارِ	(م)	غالٍ يُخَالِطُ مِسْكًا مُدَافَا

١١- يُخَالِطُـــهُ كُلَّمَـــا ذُقْتَـــهُ ‏ عَلَـى كُـلِّ حَـال أَرَدْتَ ارْتِشَـافَا

١٢- وأَبْـدَتْ مَعَـــاصِمَ مَمْكُـــورَةً ‏ تَزِيـــنُ أَنـــامِلَهُنّ اللطَافَـــا

١٣- فَلَسْـتُ وإنْ بَرَّحَـتْ سَـــالِيًا ‏ وقـد شَـكَّ مِنِّـى هواهـا الشِّـغَافَا

١٤- فبـانَتْ وقَـــدْ زَوَّدَتْ قَلْبَـــهُ ‏ هُمُومًـا علـى نَأْيِهَـا واعْتِرَافَـا(١٠)

تظهر "مية" فى هذه الصورة أكثر وضوحًا من ظهورها فى الصورة الأولى؛ لأن ظهورها فى الصورة الأولى، كان خيالاً مظللاً بالظرفين "عشاء" و"موهنًا" أول الليل ووسطه. لكنها هنا تظهر فى الغداة، وإن كان ذلك "غداة الرحيل"، فليس ثمة وقت كاف، والأمر دائمًا فى سرعة وعجلة. ومع ذلك تظهر مقرونة بتمثال جميل معبود "دمية من دمى ميسنان معجبة نظرًا واتصافًا". هذا التمثال الجميل المعبود ليس بأحسن منها، فهى إذن مقارنة ترفع المحبوبة إلى مقام التمثال المعبود، وتثبت لها ما له من الجمال والجلال، فالمحبوبة معجبة نظرًا واتصافًا كذلك، أى من حيث رؤية العين ورؤية القلب معًا.

وقد ثبتت هذه المساواة عن طريق نفى زيادة دمية مسينان فى الحسن عنها. فالحسن ثابت مستقر لكلتيهما. ومن هنا بنيت هذه الصورة بالجملة الاسمية.

وبعد أن تظهر "دمية ميسنان" لتوحى بالروعة والرهبة والحسن الجليل، تختفى لتتحرك الصورة، من خلال الأفعال العشرين "قامت - ترائيك- يأتلف - تعطو - تقرو - تهادى - خالط - يخالط - سباها- يستبيها - يخالط - يخالطه- ذقته- أردت - أبدت - تزين - برحت - شك - بانت - زودت" التى يستولى فيها الفعل "ترائيك"، من خلال مفعوله الثانى، على أكثر من جزئية داخلية مع ما عُطِفَ عليه.

- ترائيك وحفًا غدافا.

– وجيدًا كجيد الغزال النزيف.

– وعينى مهاة.

– وبيضًا ..

وهذا الفعل مع أنه لم يرد نصًا إلا مرة واحدة، قد تردد بالقوة، وذلك من ناحيتين: أولاهما من ناحية صيغته "تفاعلك" أى تبادلك الرؤية مرة بعد أخرى. والأخرى من خاصية العطف على مفعوله الثانى بالواو؛ لأننا نتذكره دائمًا مع كل مرة يعطف فيها على مفعوله الثانى "ترائيك جيدًا .." و"ترائيك عينى مهاة.." و"ترائيك بيضًا .." وقد حاول الوحف الغداف (وهو الشعر الفاحم الناعم) أن يظلل الصورة كما ظلل "العشاء والموهن" الصورة الأولى. ولكن بريق عينى المهاة المتحركة، وجيد الغزال، وائتلاف الدر، وبياض الأسنان التى تشبه حصا المزنة، حافظت على نصوعها؛ ولذلك فهى معجبة نظرًا.

ويحظى الفعل "خالط – يخالط – يخالطه" بنسبة تردد عالية؛ حيث يرد أربع مرات ضمن أفعال الصورة العشرين؛ لأنه قد اختلطت فى هذه الصورة عناصر مختلفة؛ فقد اختلطت دمية ميسنان بمية، وخالطت ميةُ الغزالَ النزيف والمهاة (نكاد نحس هنا أن مية خائفة مذعورة، فهى تنتقل من مكان إلى آخر، ولاحظ وصف الغزال بالنزيف ووصف المهاة بأنها تعطو نعافًا وتقرو آخر) وقد اختلطت أيضًا حصا المزنة بالقرنفل والزنجبيل والمسك المذاب والجفن القطاف "العنب المعصور" والخمر. كما اختلطت الألوان "الوحف الغداف" وهو أولها فى الورود، وحصا البرد الأبيض الصافى، والدر اللامع والرصاف –الحجارة البيضاء–، والمسك، ثم المسك المداف أى المذاب، وقد تكرر المسك مرتين؛ ولذلك كان الغزال نزيفًا –والمسك بعض دم الغزال– فهنا اللونان الأبيض والأسود يختلطان.

يخالطه كلما ذقته   على كل حال أردت ارتشافا

ولكنها بعد هذا كله :

وأَبْدَتْ مَعاصِمَ مَمْكُورَةً   تَزِيــــنُ أَنامِلَهُنّ اللِّطَافَــا

والمعاصم المكورة -وهى الممتلئة- فى مقابل الأنامل اللطاف، وقد يكون إبداء المعاصم القوية، دليلاً على الامتلاك والقدرة، وإن كان فيه معنى الصد والمنع كذلك.

وهذه الصورة قد خلطت الساكن بالمتحرك، والثابت بالمتغير، وبعثت الحياة فى الجماد. وتظاهرت كل هذه الأشياء التى جُمِعَتْ فى كائن واحد، لتؤدى الغاية التى أدتها الصورة الأولى :

فَلَسْتُ وإنْ بَرَّحَتْ سَالِيًا   وقد شَكَّ مِنِّى هواها الشِّغَافَا

فبانَتْ وقَدْ زَوَّدَتْ قَلْبَـــهُ   هُمُومًا على نَأْيِهَا واعْتِرَافَــا

فكما ألم خيالها فأضحى بها دنفًا مستجافًا، انتهت هذه الصورة الثانية بالبينونة التى شكت شغاف القلب، وزودته هموم النأى والفراق. وأهم من هذا كله، الاعتراف الذى هو عنوان اليأس والهزيمة. وهكذا توازنت الصورتان فى عمقَيْهما.

وإذا عدنا ثانية للمفعول الثانى للفعل "ترائيك" وما عطفت عليه، لاحظنا التدرج فى المغادرة والتحول فيه. فالمفعول المباشر هو "وحفًا غدافا" والوحف الغداف لمية لا يشاركها فيه آخر، وهو متحرك لين مهفهف مما يوحى بالحركة. ونحن هنا أمام مية فقط، وعطف عليه "وجيدًا كجيد الغزال النزيف". هنا وضع جيد مية فى مقابلة جِيد الغزال النزيف، وقامت "الكاف" بالفصل وعدم إدماج الجيدين، كما قامت بعملية الموازاة فى الوقت نفسه. فنحن هنا أمام جِيدين أحدهما جيد يتألق فيه الدر تألقًا يكاد يخدع البصر، تمهيدًا لانتقال مجال الرؤية، والآخر جِيد الغزال. لقد ظهر الغزال مع مية فى مجال الرؤية، وشاركها بعض

السمات والملامح: الجِيد، وانتزاف الدم والعقل. ويأتى المعطوف الثانى فتختفى مية والغزال معًا، أو يندمجان ليظهرا فى مهاة واحدة تطل بعينيها "وعينى مهاة". فبعد أن هيأت أداة التشبيه (الكاف) للتخيل، وتداخل مية والغزال النزيف، سقطت الأداة تمامًا فى "وعينى مهاة" وظهرت المهاة وحدها، وهى تعطو نعافًا وتقرو نعافًا، وتنتقل من مرتفع إلى آخر.

وأما المعطوف الثالث، فينقلنا إلى مجال آخر من مجالات الرؤية، مع استحضاره مية مرة أخرى "وبيضًا" (وهى الأسنان، وهى لا تظهر إلا إذا افترت عنها الشفتان، فلعلها تبتسم، فهى حالة صفاء إذن) وتحل أداة أخرى غير الكاف هى (كأن) التى تتعقد معها الصورة وتتداخل، فتأتى بحصا المزنة والصرخدى الرصاف، وكلها يوحى بالنقاء والصفاء وشدة البياض واللمعان والبريق. وتتكرر (كأن) مرة أخرى لتأتى بطائفة من العطور والروائح: القرنفل والزنجبيل والمسك وتخلطه بالجفن القطاف، لتخلطه ثانية بقهوة الريق البكر. وهنا تنقلنا القصيدة إلى جو عبق من الصفاء والأريج والنشوة الخالصة. وتذوب مية والغزال النزيف والمهاة وتتقطر جميعًا فى هذه السلاف الخالصة التى يسكر بها، كلما أراد ارتشافًا، فتشك شغاف القلب، وتدفعه دفعًا إلى الاعتراف بالهوى والهزيمة معًا.

ويأتى استخدام الضمائر فى الصورتين السابقتين، متوازيًا مع ما توحيان به، وممهدًا لما ستقدمه القصيدة فى الصورة التالية، فنجد فى الصورة الأولى شخصًا واحدًا باسمه العلم "مية" وضميريه العائدين عليه "طرقت" و"بها". ولا يقابله فى الجهة الأخرى إلا ضمير مستتر فى "فأضحى بها دنفًا مستجافا" ليس له مرجع سابق يعود إليه، ويشعرنا هذا بعدم تساوى كفتى الميزان. إن أحد الشخصين طاغ مُسْتَوْلٍ على كل شىء، والآخر ضعيف مهزوم.

وفى الصورة الثانية، يظهر صاحب الضمير المستتر فى "فأضحى" لا باسمه العلم، ولا بضمير المتكلم، ولكنه يظهر بضمير المخاطب "ترائيك" -وهو المفعول الأول

للفعل ترائى –على حين تستولى مية بضميرها الغائب فى "منها" والغائب الفاعل فى "قامت ترائيك" على كل الصورة. ويشير ضمير المخاطب فى "ترائيك" إلى حالة من حالات متعددة، وهى حالة انفصالية، فكأن الذات منفصلة عن صاحبها، يخاطبها فى هذه الحالة، والخطاب هنا حالة سابقة منصرمة. وعندما كانت مية ترائيه، لم يكن على ما هو عليه الآن من هزيمة وانكسار، بل كان أهلاً لأن تريه ما أَرَتْهُ إياه، فالمخاطب بعيد عن المتكلم، أو نقول إن حالات التكلم فى هذه القصيدة مختلفة. هناك حالة سابقة وأخرى راهنة. يتكرر المخاطب مرة أخرى فى وضع يتلاءم مع "ترائيك"، ولكن بطريق الفاعلية :

يُخَالِطُهُ كلَّمَا ذُقْتَهُ عَلَى كُلِّ حَالٍ أَرَدْتَ ارْتِشَافَا

فثمة –إذن– عرض واستجابة، حيث تتحول المفعولية إلى فاعلية فتذوق وتريد، ويأتى ضمير الغائب فى آخر الصورة مرة أخرى فى "قلبه":

فبانَتْ وقَدْ زَوَّدَتْ قَلْبَهُ هُمُومًا على نَأْيِهَا واعْتِرَافَا

ويظهر المتكلم قبل آخر بيت فى هذه الصورة مؤثرًا ومتأثرًا :

فَلَسْتُ وإِنْ بَرَّحَتْ سَالِيًا وقد شَكَّ مِنِّى هواها الشِّغَافَا

فتاء المتكلم فى "فلست" وياء المتكلم فى "منى" هما اللتان تكشفان استخدام الضمائر فى الصورتين معًا. وقد تدرجت الضمائر فى الاقتراب من حالة التكلم هذه، ثم انهار كل شىء دفعة واحدة على هذا النحو :

١– غائب لا مرجع له "فأضحى" يتحول إلى :

٢– مخاطب متأثر مستجيب "ترائيك" يتحول إلى :

٣– مخاطب مؤثر "ذقته" "أردت" يتحول إلى :

٤– متكلم مقهور "فلست ساليًا" "وقد شك منى هواها الشغافا" يتحول إلى :

٥– غائب مهزوم "وقد زودت قلبه ..".

فالحالة بدأت بالغياب وانتهت إليه، وما المخاطب والمتكلم فى داخلها إلا فورة من فورات التذكر. وعندما وصلت ذروتها فى حالة التكلم، كانت حالة مهزومة أيضًا، تحاول التمسك بالماضى الذى غاب، برغم ما تركه فيه. وقد ظل ضمير مية فى خلفية هذه الصورة كلها، يطل بطرق مختلفة كما رأينا من قبل.

ويستولى ضمير المتكلم على ذروة القصيدة (الأبيات ١٥-٢٢) بقوة -وهى الصورة الثالثة- حيث يظهر فى "ترينى" و"عنى" و"كنت" و"رديت" و"أعقر" و"أحاول" و"أرفع نارى" و"دونى" و"تقدمتهن" ويحظى بنسبة تردد عالية، تصل إلى إحدى عشرة مرة، بما يشعرنا أن الذات مطعونة، تحاول أن تثبت وجودها وتؤكد بقاءها، وتجهد فى استرداد ما ضاع، أو تتجاوزه وتتعالى عليه. ويُلاحَظ أن هذه الصورة تبدأ بضمير مخاطبة، لا يحدد تمامًا هل هى مية أو غيرها. ومهما يكن فقد استحضرها، ليخاطبها وقد ظلت غائبة طوال الأبيات السابقة، محوطة بالجلال والهيبة.

إن ظاهر الصورتين الأوليين فى القصيدة، يوحى بالهوى المتلف والحب المضنى الممض، وهذا مما يقدر عليه الشباب، بل يسعى إليه. وهاتان الصورتان استعارتان كبيرتان -إن صح التعبير- حيث يُقْصد بهما شىء يُعَبَّرُ عنه بشىء من لوازمه. إن الصور فى القصيدة عندما تتجاور، لا تعمل كل منها منفردة أو مستقلة، ولكنها تؤثر كل منها فى الأخرى، لأنها جميعًا تمثل سياقًا واحدًا[11].

إن صورة الدمية المثالية التى اختلطت بمظاهر الحياة المختلفة ومباهجها المتنوعة، انتهت بهذه النهاية :

فَبَانَتْ وقَدْ زَوَّدَتْ قَلْبَهُ   هُمُومًا على نَأْيِهَا واعْتِرَافَا

وفى الصورة التالية نجد فى بدايتها هذا البيت :

وبانَ الشَّبَابُ لِطيَّاتِهِ   وَقَدْ كنْتُ رُدِّيتُ مِنْهُ عِطَافَا

إنها عندما "بانت"، "بان" معها الشباب لطياته. هل نستطيع -إذن- أن نقول إن الصورتين السابقتين، كانتا تعنيان الشباب الذى مضى مسرعًا؟ وهذا ما عنيته عندما قلت إنهما استعارتان كبيرتان. أما القصيدة فإنها تقول ذلك -كما رأينا- وسوف تؤكده مرة أخرى بطريقة مختلفة. وإذا كانت الصورتان السابقتان كلتاهما، تبدآن بحركة متتابعة محبوبة، تؤدى إلى هزيمة طرف آخر، فإن الصورة التالية تبدأ بالهزيمة لتعلو عليها؛ ولذلك تبدأ هذه الصورة من حيث انتهت السابقة، والحركة فيها عكسية، وهى متوازية معها توازيًا عكسيًا: من الهزيمة إلى التعالى عليها، وتجاوزها، واستبدال قيم أخرى بها. فإذا كان الشباب قد مضى بلذاته ورغائبه، فإن للمشيب أيضًا متعه الملائمة له :

١٥- فإمَّا تَرَيْنِى عَلاَنِى المُشِيبُ (م) وانْصَرَفَ اللَّهْوُ عَنِّى انصِرَافَا

١٦- وبانَ الشَّبَابُ لِطيَّاتِهِ وَقَدْ كنْتُ رُدِّيتُ مِنْهُ عِطَافَا

١٧- فقدْ أعقِرُ النَّابَ ذَات التَّليـ ـل حَتى أُحَاولَ منها سِدَافَا

١٨- بِمَثْنَى الأَيَادِى لِمَنْ يَعْتَفِى وأرْفَعُ نَارِى إذَا مَا اسْتُضَافَا(١٢)

وهذه الأبيات كلها جملة واحدة شرطية. وقد وقعت فى إطار فعل الشرط "ترينى" ثلاث جمل مهمة، هى : "علانى المشيب" و"انصرف اللهو عنى انصرافا" --ولاحظ المفعول المطلق المؤكد- و"بان الشباب لطياته". والجملة الحالية من الشباب وهى "وقد كنت رديت منه عطافا" تعد من قبيل التحسر وتعزية النفس. وفى إطار جملة الجواب، جاءت ثلاث جمل أيضًا، هى: "أعقر الناب ذات التليل" و"أحاول منها سدافا" و"أرفع نارى" هذه حالة فى مقابلة حالة. حالة راهنة وهى عقر الناب ومحاولة سدافها ورفع النار، فى مقابلة حالة أخرى، هى علو المشيب وانصراف اللهو وبينونة الشباب. إن علو المشيب وانصراف اللهو بسبب مفارقة الشباب، هزيمة لا يد له فيها، يعزى النفس عنها أنها لبست من الشباب رداء، وعاشت فترته وتلبسته.

الناب هى الناقة المسنة، والناقة طويلة. والتليل هو العنق، وعنق الناقة طويل. والسنام هو أعلى ظهرها، وهو عال كطول عنقها. ألا يشعرنا هذا الطول والعلو بمحاولة للارتفاع والتسامي والتعالى؟ هل نفهم أن هنا محاولة للتشبث بأقصى ما فى الحياة من متع، حتى لو كانت بعيدة، فسوف يحاولها "حتى أحاول منها سدافا"؟ وكلتا الحالين ضرب من التسامي والعلو عن الهزيمة وعدم الاستسلام لها. وعلى أية حال، فإن تكملة الصورة تعرض حالة أسيفة للقوة المدبرة والشباب المولى الغارب، حين كان يغلى بالنشاط والحركة، يقود أمثاله من الشباب المندفع المتوثب فى مغامرات الصبا والفتاء، يشرعون رماحهم حتى يضنيهم الجهد، ويأخذ منهم العناء:

١٩- وَخيْلٍ تكدَّسُ بالدَّارِعِيـــ	ـنَ مَشْىَ الوعُول تَؤُمُّ الكِهَافَا
٢٠- ضَوامِرَ قد شَفَّهُنَّ الوَجِيفُ	يُثِرْنَ العَجَاجَةَ دُونى صِفَافَا
٢١- تَقَدَّمْتُهُنَّ على مِرْجَلٍ	يَلُوكُ اللِّجَامَ إذَا مَا اسْتَهَافَا
٢٢- يُبَارِى مِن الصُّمِّ خَطِّيَّةً	مُقَوَّمَةً قد أُمِرَّتْ ثِقَافَا[١٣]

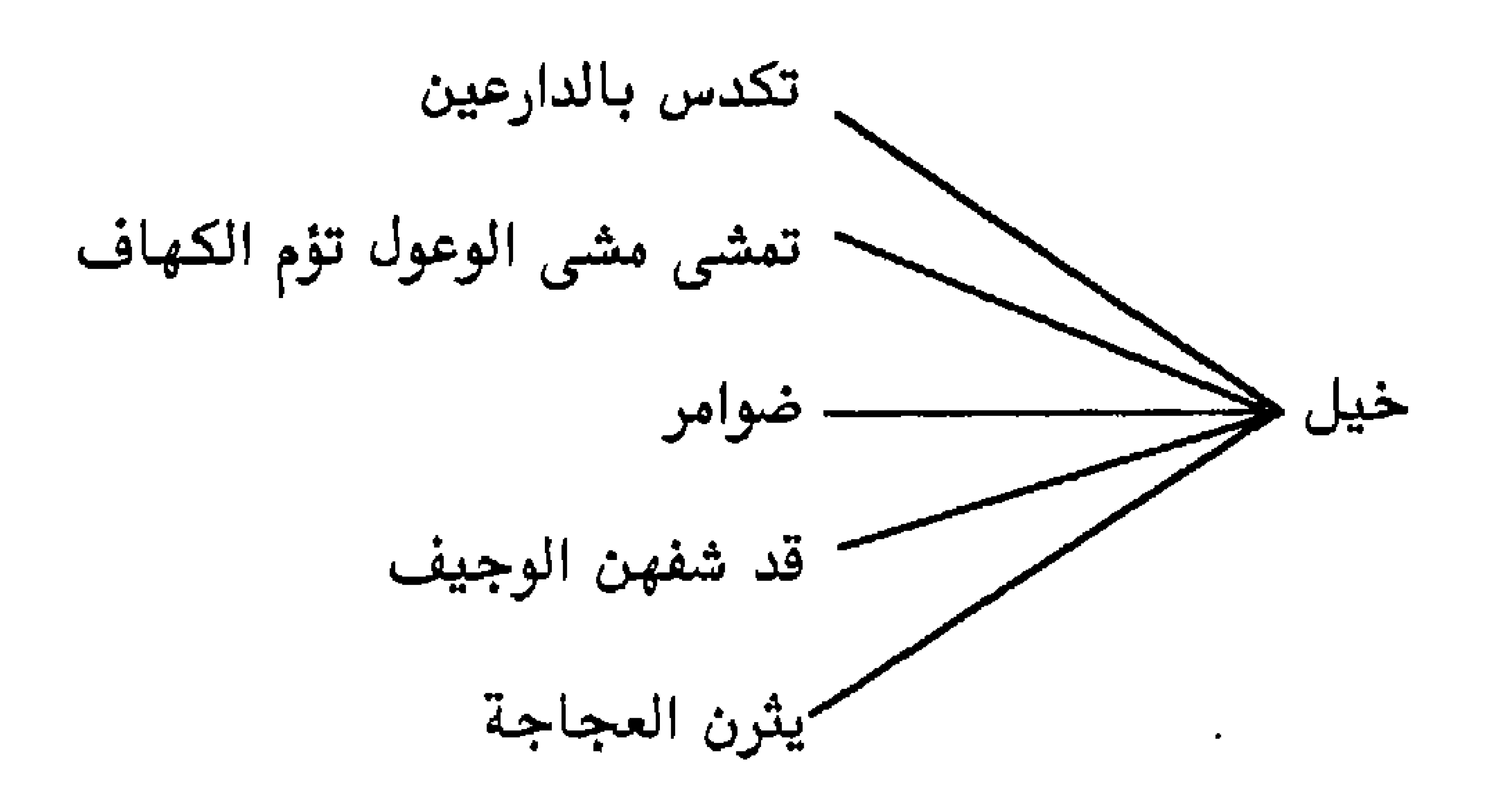
إن "واو رب" فى أول الجملة –والأبيات كلها جملة واحدة استطالت عن طريق النعوت المتعددة– والفعل "تقدمتهن"، قد أشاعا فى هذه الصورة ظلال الماضى الغابر الذى يقابله الآن عقر الناب ومحاولة السداف منها، مما أكسبها شحنة من الأسى والحسرة على ذلك الشباب الذى أدبر فى سرعة البرق الخاطف، ولم يترك إلا قلبًا مهزومًا تتناوشه الهموم.

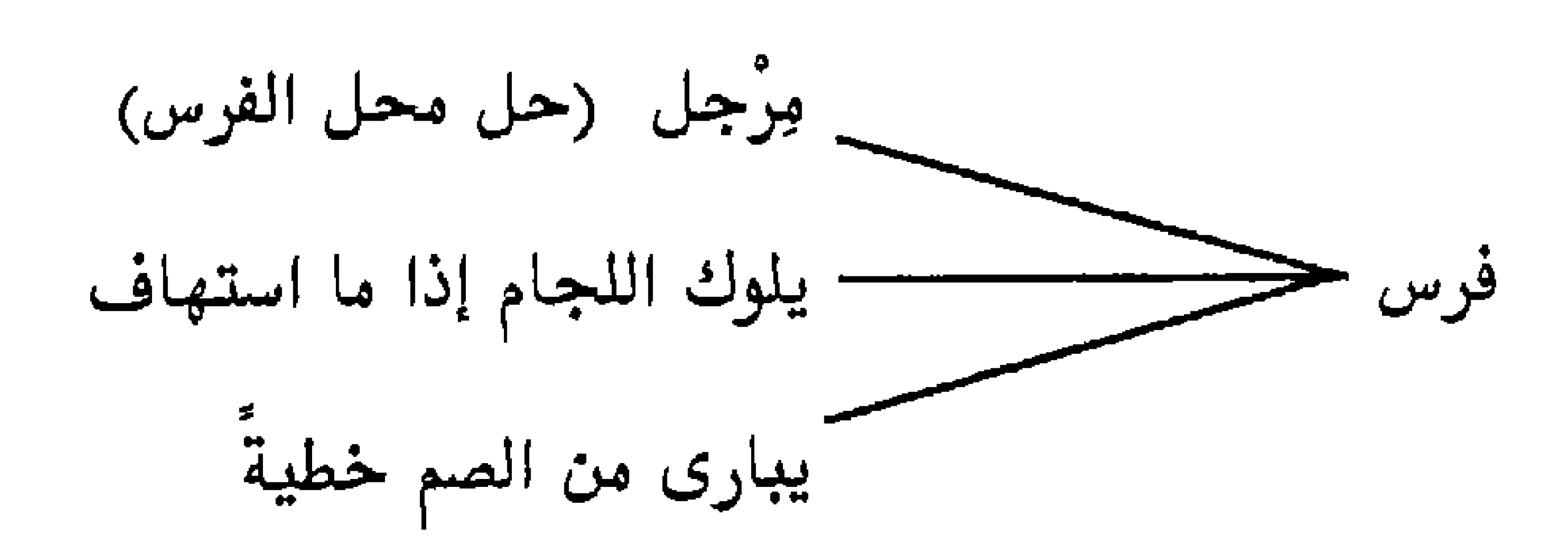
إن صورة الخيل الضامرة التى هزلتها سرعة العدو، وشفها الوجيف وهى تثير العجاج، وتتكدس بالدارعين فى سرعتها، كما تمشى الوعول، وتبارى فى إحضارها الرماح التى يحملها الدارعون، صورة كاشفة، حيث يمكن أن تعد معادلة

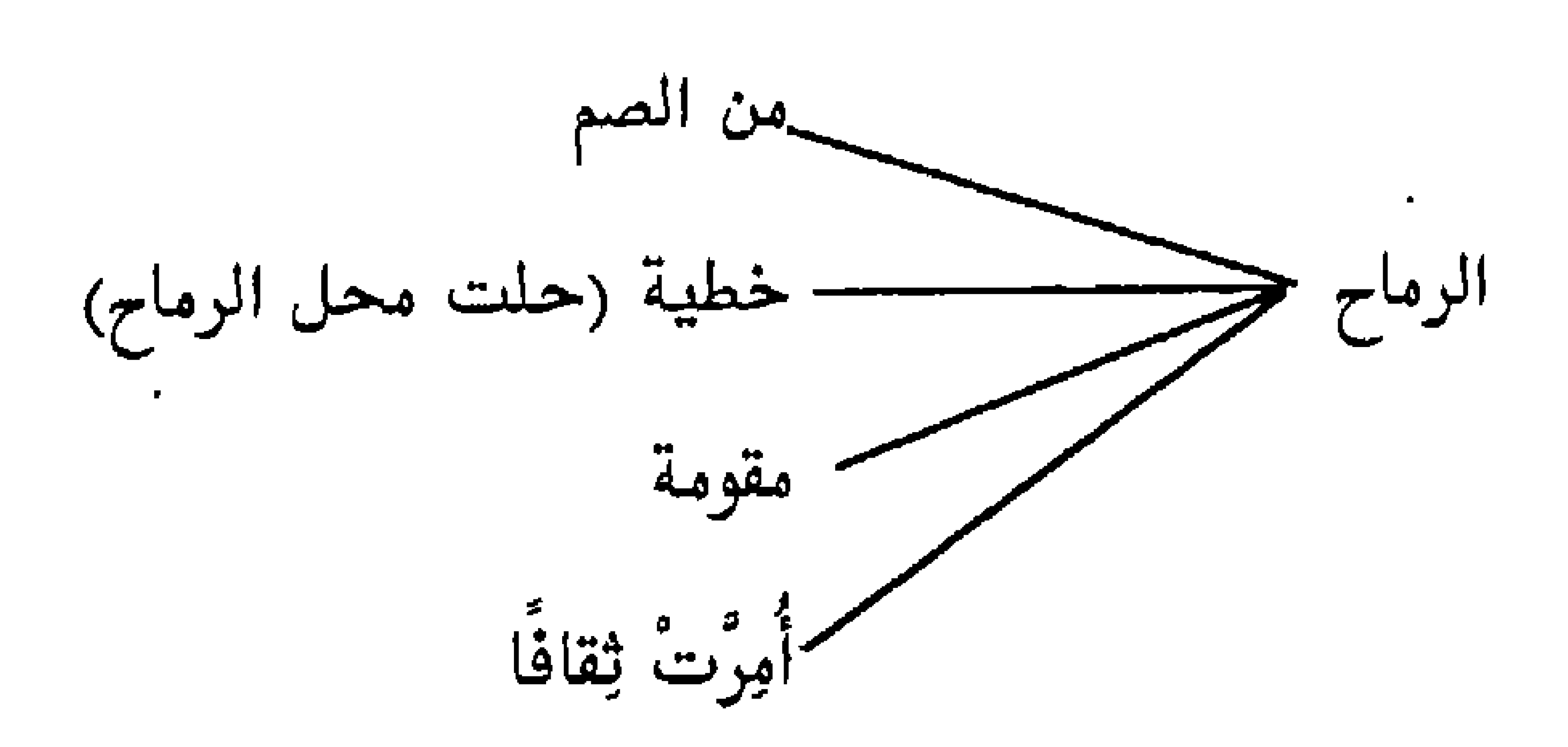
شعرية للعدو فى الحياة، والسعى الحثيث الدائب فيها من أجل الحصول على الحماية والملجأ الآمن؛ لأن هذه الخيول تعدو من أجل هدف تؤمه وتقصده، وهو "الكهاف" (جمع كهف ولم يرد هذا الجمع فى المعاجم). وبطل القصيدة واحد من هؤلاء الذين يجاهدون فى طلب الحماية والسلام، وهو يتقدم هؤلاء مرجلاً يغلى وفرسًا يلوك اللجام، معانيًا من الجوع والعطش فى سبيل هذه الغاية. ألا يمكن أن تكون "الكهاف" هى الملاذ الأخير، والمأوى الهاجع الذى يكف فيه الإنسان عن السعى الدائب والحركة اللاهثة؟ هل يكون نهاية الكائن الحى، يسعى إليها وهو لا يدرى أنه يفعل ذلك، ويحن إليها مدفوعًا بأنه كائن حى؟ وهل يكون سكون الكهف هو السكون الأبدى؟

إن البنية العميقة لهذه الصورة، متماثلة كذلك مع الصورتين الأولى والثانية فى القصيدة: الحركة النشيطة اللاهثة التى تؤول إلى السكينة والاستسلام. بل إن هذه تزيد عليهما فى أنها تجعل السعى إلى السكينة والهدوء الدائم، هدفًا ثابتًا للحركة، تسعى إليه وتعمل له، فالناقة المسنة (الناب) تعقر -وهل لها نهاية سوى هذه؟ -والخيول الضوامر والدارعون من فوقها والوعول- وهى كلها كائنات حية- تؤم الكهاف، وبطل القصيدة يتقدم كل هؤلاء، يبارى من الصم خطية قد أُمِرَّت ثقافًا، من أجل أن تنوشه آخر الأمر، مهما طالت المباراة.

الصورة الثالثة -كما رأينا- ذات شقين، كل شق منهما جملة واحدة، خلت الجملة الأولى من النعوت إلا من وصف الناب بأنها "ذات التليل" وأما الجملة الثانية، فقد كثرت فيها النعوت، نعتت فيها الخيل، والفرس والرماح على هذا النحو :







والفعل (ترى) بصيغة المضارع، وقد يوحى -وهو بهذه الصيغة- بتكرار حدوث مفعوله وتجدده. وقد بدأت هذه الصورة بالفعل (ترى) كما بدأت الصورة السابقة أيضًا بالفعل نفسه (فإما تريني). وكان مفعوله هناك، هو ياء المتكلم المقيدة بحالة علو المشيب وإضاءته جوانب الرأس. ولكن مفعوله هنا هو البرق المقيد بأنه لم يغتمض، وبأنه يضىء السحاب المتراكب المعلق ويكشفه.

- ترينى علانى المشيب (المفعول هو ياء المتكلم و"علانى المشيب" جملة حالية).

- ترى البرق لم يغتمض .. (المفعول هو البرق و"لم يغتمض" جملة حالية).

فالمشيب فى مقابلة البرق المضىء، كلاهما يكشف أمورًا لم تكن معروفة من قبل فى ميعة الصبا ووفرة الشباب. إن تكرار الفعل واختلاف فاعله ومفعوله، خيط دقيق رابط، وهو يوجه أيضًا إلى بعض المشابه فى تفسير مفعوله.

إن البرق نفسه يرقب ويرى هو الآخر، لأنه "لم يغتمض" أى لم يذق نومًا، فهو برق من نوع خاص فيه حياة، وله عينان ساهرتان، وهو يقوم بدور الكشف فهو "يضىء .. ويجلو .. ويضىء". إنها إذن لحظة الكشف التى تتجلى للحارث المجهد المرتقب، فترية دورات الحياة واحدة عقيب الأخرى، بادئة بالسحاب الذى يصدر عن البحر، ثم ينتهى بالعودة إليه. من الماء خرج وإلى الماء يعود.

هذه الصورة الختامية، توازى فى حركتها الداخلية أو فى بنيتها العميقة، الصور السابقة من حيث إن بنية كل منها، حركة نشيطة محببة تؤول آخر الأمر إلى نهاية الدورة. والحركة والنشاط والامتلاء يمثلها هنا السحاب المتراكب الذى يكشفه البرق. يظل هذا السحاب يمتلئ ويعلو ويتراكب، حتى يصل فى نموه وامتلائه إلى اكتمال دورته، فيقبل وهو يزحف زحف الكسير. لقد كسر ولم تعد إلا النهاية، فينادى بأن لا فكاك من هذه النهاية المحتومة. فتعود إليه الرياح مرة أخرى -وقد مرته من قبل وهيأته للإدرار ونفت عنه الجهام الخفيف الذى لا ماء فيه- تعود إليها لتستفرغه وتستخرج أقصى ما فيه، فيحط بَرْكَهُ بذى بقر (=مكان. ولا يخلو الاسم من دلالة الحيوية والتوالد والتحول) وكأنه قد كُتِف من عضديه، ويلقى مراسيه ويبكى بدموع غزار لهذه النهاية. إنها النهاية نفسها لكل حركة نشيطة محببة. لكنها هذه المرة -وهى الأخيرة فى القصيدة- سوف تتناسخ فى دورة أخرى.

فى الصورة السابقة، كانت الخيول تبارى الرماح، وفى هذه الصورة نحس أن السحاب يبارى الرياح. هنا تقصد الرياح (= الجنوب) إلى السحاب، فتطرح

عنه السحاب الخفيف، ثم عندما يثقل السحاب، تنتجفه الرياح وتستفرغ ماءه، فالرياح -إذن- تقضى على السحاب كله خفيفه وثقيله بعد اكتمال دورته، فالرياح قَدَرُهُ الرابض معه .. وهذا يجعلنا نعود إلى الرماح التى كانت تباريها الخيول والدارعون معًا، لنرى أنها أيضًا تقضى على من يباريها ويسابقها، وإلا فلماذا وصفت هذه الرماح بأنها من الصم، وأنها خطية، وأنها مقومة، وأنها قد أُمِرَّتْ ثقافًا؟ إن النعوت إذا كثرت، فلابد أنها تهئ لشيء ما وتوحى به. إن المرء يبارى قضاءه ويحمله معه ويسابقه، لأنه لا يعرف فى أية لحظة سوف يقضى عليه.

إن السحاب هنا يتحول إلى ناقة عطوف ذات ضرع، يمكن أن يُمْسَح ليدر باللبن "مرته الصبا" حتى يفرغ ما فيه "وانتجفته الرياح"، وذات صدر تلقيه عندما تبرك "وحط بذى بقر بَرْكَهُ"، وذات عضدين يمكن أن تُكتفا "كأن على عضديه كتافا". وفى هذه الناقة مسحة إنسانية كذلك، لأنها عندما تكتف وتجبر على المقام، تبكى بدموع غزار و"استهل". وفيها أيضًا سمة السفينة "فألقى مراسيه". فقد تعددت الأبعاد وتداخلت السمات، من خلال النعوت من جانب، وإسناد أفعال من مجالات دلالية معينة إليه من جانب آخر. ودارت الدورة بحيث بدأ السحاب من البحر "يجر من البحر مزنًا كثافا" وعاد إلى البحر "فألقى مراسيه". وأثناء هذه الدورة، تشكل فى أشكال مختلفة، جمعت الناقة والإنسان والسفينة فى هذا البحر. والناقة والسفينة هما الوسيلة لمحاولة النجاة وإلقاء المرسى (من المعروف أن الجمل سفينة الصحراء) فالغاية هى الاستقرار "وألقى مراسيه" بعد استفراغ الجهد والطاقة وانتهاء الدور المقدور. إنها تشبه "تؤم الكهافا" فى الصورة السابقة. إن كل شيء يسعى إلى هذه الغاية، وهو مدفوع إليها لا خيار له فيها، ودائمًا عندما تكتمل دورته، ينادى بأن لا براح ولا فكاك.

السحاب هو الذى يغطى كل هذه الصورة ويشرف عليها من عل. وقد أضاءه البرق وتخلله، وكشف عن أعاليه، فليس مستخفيًا، وقد أخذ فى بادئ الأمر

يعلو ويتنامى، ثم أخيرًا حط بركه وألقى مراسيه، فتوازن العلـو والانخفـاض، فكمـا علا، انخفض، وكما امتلأ، انتجف واستُفْرِغ ماؤه.

وقد استولى السحاب على ستة عشر فعلاً من أفعال هذه الصورة، وقد اقتسمها بالتساوى مفعولاً به وفاعلاً. فالسحاب (وهـو الكفـاف والشـماريخ) وقعـت عليه هذه الأفعال :

١- يضىء كفافا (الفاعل هو ضمير البرق).

٢- يجلو كفافا (الفاعل هو ضمير البرق).

٣- يضىء شماريخ (الفاعل هو ضمير البرق).

٤- بُطِّنَتْ مثافيد (نائب الفاعل ضمير يعود على الشـماريخ ونـائب الفـاعل فى الأصل مفعول به)

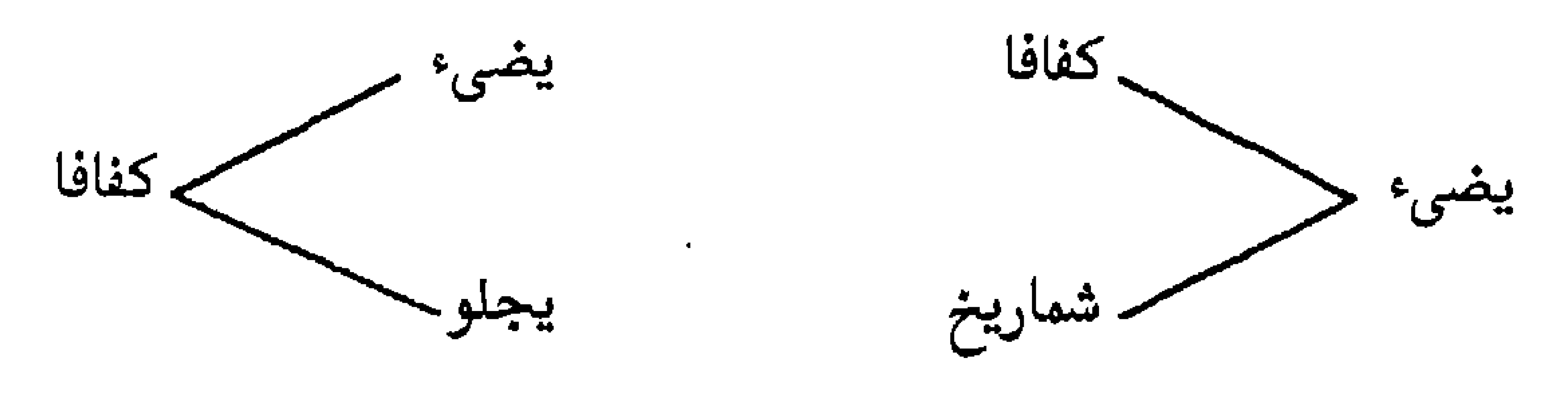
٥- مرته الصبا (الفاعل هو الصبا).

٦- انتحته الجنوب (الفاعل هو الجنوب).

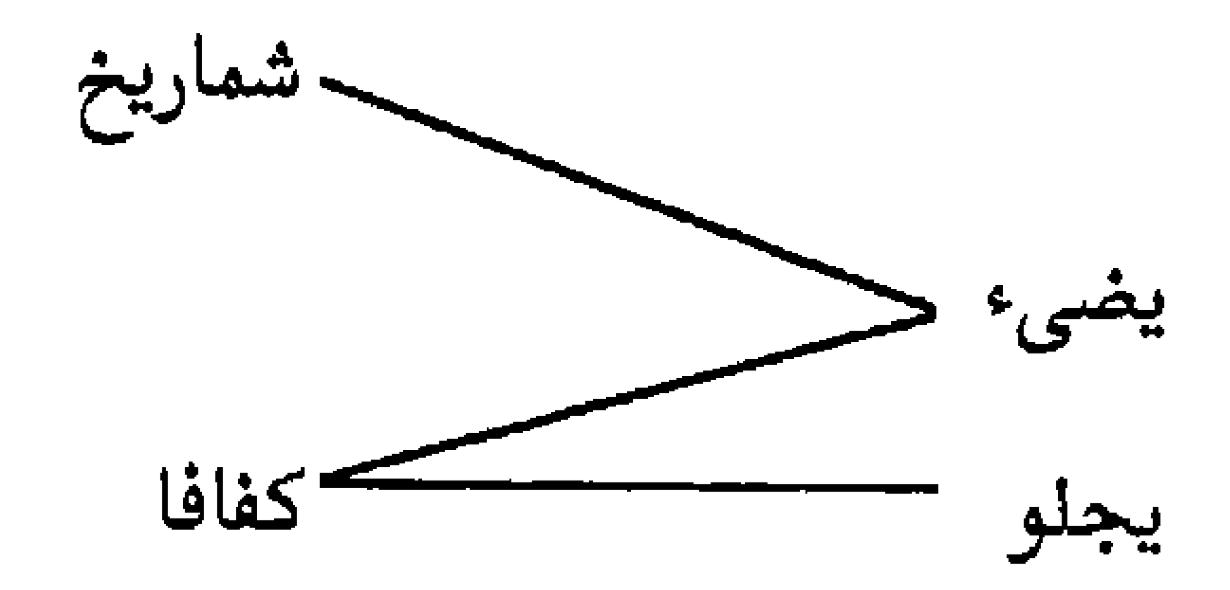
٧- تطحر عنه جهاما خفافا (الجهام= المفعول به : بعض أنواع السحاب).

٨- انتجفته الرياح (الفاعل : الرياح).

الأفعال الثلاثة الأولى "يضىء .. يجلو .. يضىء" فاعلها ضمير البرق، وهى جمل حالية منه. وقد اتفق لفظ الفعل (يضىء) لاختلاف لفظ مفعوله، فهو فى المـرة الأولى "يضىء كفافا" وفى المرة الثانية "يضىء شماريخ". واختلف لفـظ الفعـل الأول (يضىء) عن لفظ الفعل (يجلو) لاتفاق لفظ المفول فى الجملتـين، ولاختـلاف دلالـة الفعلين (يضىء كفافا ويجلو كفافا) على هذا النحو :



والكفاف (= ما تعلق من السحاب وبرز البرق من خلاله) والشماريخ (= أعالى السحاب) من حقل دلالى واحد. فالبرق يضىء السحاب المعلق وهو أقرب من غيره، ويضىء الشماريخ أيضًا، فالإضاءة أبعد مدى من الجلاء. ولكنه يجلو السحاب القريب فقط، ولا يجلو الشماريخ على هذا النحو :



وكانت مهمة البرق الإضاءة والجلاء فحسب، لنرى بعد ذلك -أو ليرى حارث- ما يحدث. يأتى بعد ذلك الفعل "بطنت مثافيد" ليبين تراكب السحاب وتكاثره، ولكنه متنوع، فيه السحاب الثقيل والسحاب الخفيف، فتظهر هنا الرياح "الصبا" فتمريه وتمسح ضرعه ليدر، وترى رياح الجنوب بالخفيف منه وتبعده عن حركة السير، ويقبل السحاب على البحر، فيجر منه مزنًا كثيفة، حتى يعجز عن مباراة الرياح التى تدفعه وتدفع عنه، فينادى بأن لا براح، فتتحول إليه الرياح مرة أخرى، فتكتفه وتستفرغه.

وأما الأفعال الثمانية التى جاء السحاب فاعلاً لها، فقد تدرجت على هذا النحو :

١- فأقبل.

٢- يزحف زحف الكسير.

٣- يجر من البحر مزنًا كثافًا.

٤- تنادى بأن لا براح (بفتح التاء والدال فى تنادى).

٥- حط بذى بقر بركه.

٦- ألقى مراسيه.

٧- واستهل.

٨- يكب العضاه لأذقانها.

نجد أن هذه الأفعال تدل على الانكسار والهزيمة. والفعل الأول منها (أقبل) قيد بأنه إقبال فى حال زحف، فهو يقع من صاحبه على هذه الهيئة، وليس الزحف مطلقًا، بل إنه زحف الكسير. إن قوته لم تنبع منه، ولكن هناك عوامل خارجية هى التى دفعته، فقد مَرَتْهُ الصبا، وطرحت عنه الجنوب ما لا يفيده. وهو يزحف زحف الكسير، لأنه يشعر أن هذه القوة الخارجية يمكن أن تتخلى عنه، بل يمكن أن تنقلب ضده. يلى ذلك الفعل "يجر" وفيه تثاقل وإعياء، ولعل فى مفعوله المقيد له "مزنًا كثافا" -وهو أيضًا من السحاب- سببًا من أسباب هذا التثاقل، فهو يزحف زحف الكسير، يجر بعضه بعضًا، ليست الحركة فيه ذاتية. وقد هيأ الزحف الكسير والجر المثقل إلى أن "تنادى بأن لا براح" وهذه ذروة اليأس والهزيمة. و"تنادى" صيغة تفاعل، أى نادى بعضه بعضًا، فكل جزء منه ينادى بالنداء نفسه "لا براح"، هذه إذن زمجرة الرعد، وهو صوت مزعج مخيف يوحى بالقوة، قوة الارتطام المدمرة. إن القوة عندما تصل إلى أقصى ما يمكن أن تصل إليه، يكون ذلك بداية الانهيار. إنها القوة الخائفة المنسحبة. لقد دب اليأس، ولم تعد ثمة قدرة على المقاومة؛ فكانت النتيجة أن "حط بذى بقر بركه"، فقد قيده اليأس وعدم القدرة على المقاومة، وكتف نفسه بيأسه، فكأن على عضديه كتافًا يمنعه من المسير. ولكن البرك (= الصدر) والعضدين تمثل لنا مخلوقًا آخر، يمكن أن يكون له صدر وعضدان. هذا المخلوق رشحت له من قبل أفعال أخرى "مرته الصبا" و"انتجفته الجنوب". هذا المخلوق الذى يتكون أمامنا لديه أيضًا قدرة على التنادى "فلما تنادى" والاستهلال (= البكاء) و"استهل". ثم نجد هذا الكائن، الذى فيه من سمات الناقة الحلوب المدرار ضرعها وعضدها، ومن سمات الإنسان

صراخه وبكاؤه، يتحول إلى ما يشبه السفينة "فألقى مراسيه" فنشعر أننا فى بحر لجب كان الهم الكبير فيه، هو البحث عن شاطئ. إن الدموع التى استهل بها، جاءت بعد أن وجد شاطئه. إنها أشبه بدموع الفرح عند الوصول إلى الغاية التى يطول البحث عنها "فألقى مراسيه واستهل"، لذلك جاءت الصورة الموازية "كمد النبيط العروش الطرافا" فيها شيء من البهجة، وهى تزيد من جانب إنسانية هذا المخلوق الذى تكون من الماء، وظل يتدرج حتى وصل إلى النبط الذين يفرشون أسرتهم الجديدة، وإذن كشف البرق عن طور من أطوار الإنسان نفسه.

نحن إذن أمام بداية جديدة، وخاصة بعد مد الفُرُش الجديدة، وكل بداية جديدة فيها قوة البدء وقوة التشكل الجديد. اكتملت الدورة ولابد من الدخول فى أخرى. ومن هنا جاء الفعل الأخير فى سلسلة هذه الأفعال الكسيرة قويًا وعارمًا "يكب العضاه لأذقانها". وهنا تتحول الناقة -الإنسان إلى فحل الإبل (الفنيق)، كشف هذا التحول المفعول المطلق الذى قيد به الفعل "ككب الفنيق اللقاح العجاف" هنا صورتان ساوت بينهما الكاف :

١- يكب (السحاب) العضاه لأذقانها.

٢- يكب الفنيق اللقاح العجاف.

(ولاحظ الوصف بالعجاف فى مقابل العضاه وهى الشجر الذى لا شوك فيه) فالسحاب الذى تحول من قبل إلى ناقة وإنسان، تحول هنا إلى فحل فاعل للفعل "يكب"، وكب السحاب العضاه يساوى كب الفنيق اللقاح العجاف. والفعل (يكب) فيه قوة وعنف، وهما ضروريان للتجدد والتوالد. ومن هنا تنقلنا القصيدة فى جزئية الصورة الأخيرة إلى سوق هائجة، تختلط فيها الوحوش بالناس والتجار (وقد ورد التجار من قبل فى "بعود من الهند عند التجار") وتفسح الأداة (كأن) المجال للتخيل والتمثل :

كَأَنَّ الوحوشَ بِهِ عَسْقلاَ نُ صَادَفَ فى قَرْنِ حَج دِيَافَــــا

قِيــامًا عَجلْن عَليْهِ النَّبَا تَ يَنْسِفْنهُ بالظّلوفِ انْتِسَافَا[١٤]

لقد قـامت الوحـوش علـى عجـل، تنسـف النبـات بأظلافهـا قبـل نضجـه واكتماله (هل هكذا يفعل التجــار؟). إنهـا لا تأكلـه فقـط ولكنهـا تنسـفه، وتعجـل بإنهاء دورته؛ ومــن هنـا تتوالـد الحيـاة، وتصبـح كسـوق قـام ثـم انفض، وتختلـط الوحوش بالناس فى هذه السوق. ويالها من سوق عجيبــة. الوحـوش فيهـا نـاس، والناس فيها وحوش!

الهوامش

(١) ابن سلام، طبقات فحول الشعراء ١/ ١٨٧ (قرأه وشرحه محمود محمد شاكر) وانظر ترجمته في صفحة ١٧٢ من هذا الجزء نفسه، وأيضًا في الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ٢٢/ ٣٠٢ - ٣١١ (الهيئة المصرية العامة للكتاب).

(٢) هذا ما يطلق عليه : "Text Grammar" أو "Discourse Analysis" وأول من وضع أسسه هاريس Z.S.Harris من خلال وضعه لقواعد الشكل الجديد للوصف اللغوى. وكان التحليل النصى عنده واحدًا من أهم النقاط الأساسية، ذات التأثير فى تصنيف العناصر اللغوية التى تربط الجمل ببعضها داخل النص.

انظر : (Essays on Style and Language, P.5 (Edited by Reger Fowler, London 1970)

(٣) انظر نموذجًا لذلك فى طبقات فحول الشعراء لابن سلام: ١/ ١٨٧، ١٨٨، وفى الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ٢٢/ ٣٠٢ - ٣١١. وهى قصص متضاربة، مما يدل على وضعها أو اختلاف الرواة اختلافًا شديدًا فيها، وحاشية الشيخ محمد الأمير على مغنى اللبيب: ١/ ٩٩ (دار إحياء الكتب العربية).

(٤) ديوان سحيم عبد بنى الحسحاس صنعة نفطويه أبى عبد الله إبراهيم بن محمد بن عرفة الأزدى النحوى: ٢٥، ٢٦ (بتحقيق الأستاذ عبد العزيز الميمنى - مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٠م).

تصر : تضع الصرار، وهو خرقة تشد على أطباء الناقة لئلا يرضعها فصيلها. تبرى التوادى : تعد العيدان التى تبرى وتشد على أخلاق الناقة، لئلا ترضع أيضًا. واللقاح من الإبل : ذوات الألبان.

(٥) دائمًا يؤكد الدكتور محمود الربيعى هذه المقولة بأعماله. انظر له : قراءة الشعر (مكتبة الزهراء ١٩٨٥).

(٦) انظر كتابى : النحو والدلالة : ١٨١ - ١٨٣ (مطبعة المدينة - القاهرة ١٩٨٣).

(٧) الديوان : ٤٢ - ٤٨. وسوف أؤجل شرح المفردات الغامضة إلى التناول الخاص بكل جزء منها فى التفسير.

(٨) جاءت تفعيلة العروض (وهى آخر تفعيلة فى الشطر الأول) محذوفة (فعو) فى هذه القصيدة كلها، إلا فى ثلاثة أبيات فقط (البيت رقم ٢٠، والبيت ٢٦ والبيت ٢٩) جاءت فيها مقبوضة (فعول). ولم تجىء تفعيلة العروض صحيحة (فعولن) إلا فى البيت الأول فقط، لأنه بيت مصرع. (وقد سها محقق الديوان فكتب البيت العشرين على هيئة التدوير، وليس البيت مدورًا، كما وضع الرمز (م) بين شطرى البيت التاسع والعشرين للإشارة إلى أنه بيت مدور، وليس البيت مدورًا كذلك). وقد قبضت التفعيلة فى الحشو ثلاثًا وأربعين مرة فى القصيدة. ولو أضفنا إلى هذا العدد، تفعيلات العروض الإحدى والثلاثين التى جاءت ثمان وعشرون تفعيلة منها محذوفة، وثلاث أخرى مقبوضة، لأصبح عدد التفعيلات غير الصحيحة فى القصيدة، أربعًا وسبعين تفعيلة بنسبة ٣٠٪ تقريبًا. وقد ساعدت هذه الأمور جميعًا على الإحساس بعنصر السرعة، وتوالى التدافع الصوتى فى القصيدة.

(٩) ألم بالشىء : أتاه ولم يلازمه. موهنًا : منتصف الليل، أو بعد ساعة منه. دنفًا: مريضًا مرضًا ملازمًا. المستجاف : هو الذى خامره الداء فى جوفه، ومعناه هنا أنه أصيب فى قلبه، لأن القلب فى الجوف.

(١٠) ميسنان : موضع بالشام، أراد بالدمية صنمًا من أصنام ميسنان. الوحف: الشعر الشديد السواد الكثير اللين. الغداف : الأسود. النزيف : الذى نزف دمه، أو المنزوف الذى انتزف عقله. الجماد: مفرده جمد (بضم الجيم) وهو ما ارتفع من الأرض، وسقط الجماد: أسفله. تعطو وتقرو : تتناول. النعاف

جمع نعف وهو دون الجبل وفوق الوادى. حصا المزنة : البرد بالتحريك. صرخد : أرض وموضع تنسب إليه الخمر. رصاف : واحدتها رصافة. وهى حجارة يُسْتَنْقَعُ فيها الماء ويصفو ويطيب. جفن: جمع جفنة: ضرب من العنب. والجفن القطاف يراد به العنب المعصور وهو الخمر. سباها : اشتراها. السلاف: ما سال من العنب قبل وطئه بالأقدام. المسك المداف: المذاب. المعاصم: موضع السنوار. المكورة: المثلثة. الشغاف : غلاف القلب.

(١١) مثل الصورة فى القصيدة مثل الكلمة فى الجمل، فالكلمة يتحدد معناها بشغلها لوظيفتها فى جملتها، ولا يمكن أن يكون معناها مستقلاً عن علاقتها بما ارتبطت به فى جملتها، حيث تأخذ دلالتها من الكلمات الأخريات فى الجملة نفسها، وتعطى كلاً منها جزءًا من دلالتها كذلك. هكذا تكون الصور فى القصيدة، كل منها يشكل دلالة الصور الأخرى ويأخذ منها. ومن هنا فإن القصيدة لا تقرأ مرة واحدة، ولا يُكْتَفَى ببتر بعض أجزائها وتحليله مستقلاً، لأن كل جزء منها لا يعمل منفردًا، إن كل صورة تُرَى من خلال الصور كلها، والقصيدة بنية لها حياتها الخاصة بها. إن اليد لا تأخذ معنى كونها يدًا إلا إذا كانت فى الجسم الذى خلقت فيه لوجوهه تعمل وتتحرك وتتفاعل مع باقى الأعضاء.

(١٢) الطيات جمع طية : وهى الحاجة والوجه والمنزل والنية، بان لطياته: مضى لوجوهه التى انتواها. رديت : لبست. عطافًا: رداء. الناب: الناقة المسنة. التليل: العنق. السداف: قطع السنان. مثنى الأيادى: يد بعد يد، أى نعمة بعد نعمة. وقيل فى تفسير مثنى الأيادى: كان يبقى من ثمن الجزور بقية، فيتبرع الأكرم فالأكرم من الأيسار، فيتمم ذلك تلك البقية من ماله؛ فهو مثنى الأيادى. المعتفى: طالب المعروف . استضاف : طلب الضيافة والقرى. أرفع ؤنارى: أوقدها وأعلى ضوءها، ليراه من يطلب القرى من الْمُسْتَضْيِفِين.

(١٣) تتكدس : ترمى بنفسها إلى الأمام كأنها فى صبب وتحدر، وكذلك تمشى الوعول. تؤم : تقصد. الضوامر : جمع ضامر وهو الذى هزل من السير. شفهن: هزلهن. الوجيف: السير السريع مثل الوجيب. المرجل : الفرس النشيط الذى يغلى غليان المرجل. استهاف : من هفا الشىء فى الهواء يهفو إذا ذهب وطار، وهو أيضًا بمعنى عطش وجاع. يبارى: يجارى. الصم: الرماح. الخطية: منسوبة إلى الخط وهى قرية بالبحرين كانت مشهورة بصنع الرماح.

(١٤) جاء فى اللسان (عسقل) : عسقلان مدينة وهى عروس الشام. وعسقلان تحجه النصارى فى كل سنة، أنشد ثعلب :

كأنّ الوحوشَ به عَسْقلا نُ صادَف فى قَرْنِ حَج دِيافا

"شبه ذلك المكان لكثرة الوحوش بسوق عسقلان". وجاء فيه أيضًا (ديف) : "دياف موضع فى البحر، وهى أيضًا قرية بالشام".

نونية ابن زيدون

أ. د فوزى عيسى

قال ابن زيدون (ديوانه تحقيق على عبد العظيم ص١٤١- ١٤٨):

١- أضحى التَّنَائِي بَدِيـلاً مِـنَ تَدَانِينَـا
وَنَـابَ عَـنْ طِيـبِ لُقْيَانَا تَجَافِينَـا

٢- ألاَ -وَقَدْ حَانَ صُـبْحُ البَيْنِ- صبَّحَنَـا
حَيْـنٌ، فَقَـامَ بِنَـا للحَيْـنِ ناعينَا

٣- مَنْ مُبْلِـغُ الْمُلْبِسِـينَا بانْتِزَاحِهِمُ
حُـزْنًا مـع الدَّهْرِ لا يَـبْلَى، ويُبْلينَا :

٥- غِيظَ العِدَا مِنَ تَسَاقِيـنَا الهوَى، فَدَعَوْا
بِـأَنْ نَغَصَّ، فَقَالَ الدَّهْـرُ : آميـنَا

٦- فانْحَلَّ مـا كَانَ مَعْقُودًا بِـأَنْفُسِـنَا
وانْبَـتَّ ما كَـانَ مَـوْصُولاً بِأَيْدِينَا

٧- وقَدْ نَكُونُ، ومـا يُخْشَى تَفَرُّقُنَـا
فاليَـوْمَ نَحْنُ، وما يُرْجَـى تلاَقِينَا

٨- يا لَيْتَ شِعْرِى -ولَمْ نُعْتِبْ أَعادِيَكُمْ-
هـل نَـالَ حَظًّا منَ العُتْبَى أَعَادِينَا؟[1]

....

٩- لم نَعْتَقِدْ بَعْدَكُـمْ إلاَّ الوفـاءَ لَكُمْ
رَأْيًـا، ولم نَتَقَلَّـدْ غَيْـرَهُ دِينا

١٠- ما حَقُّنا أن تُقِرُّوا عَيْنَ ذِى حَسَــدٍ

بنَــــا ، ولا أَنْ تَسُــرُّوا كاشِحًا فينَا[٢]

....

١١- كُنَّا نَرَى اليَأْسَ تُسْــلِينَا عَوَارِضُهُ

وقَدْ يَئِسْـــنَا ، فما لليَــأْسِ يُغْرِينَا؟

١٢- بِنْتُمْ وبِنَّا ، فما ابْتَلَّــتْ جوانِحُنَا

شَـــوْقًا إِلَيْكُـــمْ ، ولا جَفَّتْ مَآقِينا

١٣- نَكَـــادُ حين تُنَاجِيكُمْ ضَمائِرُنَا

يَقْضِــــى عَلَيْنَا الأَسَـى ، لَوْلا تَأَسِّينَا

١٤- حــالَتْ لِفَقْدِكُمُ أَيـــامُنَا فَغَدَتْ

سُــــودًا ، وكانَتْ بِكُمْ بيضًــا لَيَالِينَا

١٥- إِذْ جَانِبُ العَيْشِ طَلْقٌ مِن تَأَلُّفِنَـا

ومَرْبَـــعُ اللَّهْوِ صَــافٍ مِنْ تَصَافِينَا

١٦- وإِذْ هَصَرْنَا غُصُونَ الوَصْلِ دانِيَـةً

قِطَافُهَــــا ، فَجَنَيْنـــا مِنْهُ مَا شِينَا

....

١٧- لِيُسْقَ عَهْدُكُمُ عَهْدُ السُّرورِ ، فَمَا

كُـــنْتُمْ لأَرْواحِنَـــا إلاَّ رَيَاحِيـــنَا

١٨- لا تَحْسِـــبُوا نَأْيَكُمْ عنَّا يُغيِّرُنـــا

إنْ طَـــالَما غيَّـــرَ النَّأْيُ المُحِبِّيـنَـــا

١٩- واللهِ ما طَـــلَبَتْ أَهْواؤُنَـــا بَـــدَلاً

مِنْكُـــمْ، ولا انْصَرَفَتْ عَنْكُمْ أَمَانِيـــنَا

٢٠- ولا اسْتَفَدْنَا خَلِيلاً عَنْكِ يَشْـغَلُنــا

ولا اتَّخَذْنَـــا بَدِيـــلاً مِنْكِ يُسْـلِينَـا

....

٢١- يا سَارِيَ البَرْقِ غَادِ القَصْرَ واسْقِ بِهِ

مَنْ كَـــانَ صِرْفَ الهوَى والوُدِّ يَسْقِينَا

٢٢- واسْـــأَلْ هُنَالِكَ : هَلْ عنَّى تَذَكُّرُنا

إلْفَـــا، تَذَكُّرُهُ أَمْسَـــى يُعَنِّينَـــا؟

٢٣- ويا نســـيمَ الصَّبـــا بَلِّغْ تَحيَّتَنَا

مَنْ لَـــوْ عَلَى البُعْدِ حَيَّـى كَانَ يُحْيِينَا

٢٤- فَهَلْ أَرَى الدَّهْـــرَ يَقْضِينَا مُسَاعَفَةً

مِنْـــهُ، وإنْ لَمْ يَكُنْ غِبًّـــا تَقَاضِينَا؟

....

٢٥- رَبِيبُ مُلْكٍ كَـــأَنَّ اللهَ أَنْشَـــأَهُ

مِسْـــكًا، وقَدَّرَ إنْشَـــاءَ الوَرَى طِينَا

٢٦- أو صَاغَهُ وَرِقًا مَحْضًا، وتَوَّجَـــهُ

مِنْ ناصِعِ التِّبْرِ إبْدَاعًا وَتَحْسِـــينَا[٣]

٢٧- إذا تَأَوَّدَ آدَتْـــهُ رَفَاهِيَـــةً

تُومُ العُقُودِ، وأَدْمَتْهُ البُـــرَى لِينَا[٤]

٢٨- كانَتْ لَهُ الشَّمْسُ ظِئْرًا فى أَكِلَّتِهِ

بَلْ ما تَجَلَّى لَهَـــا إلاَّ أحَايِينَـــا[٥]

٢٩- كَأنَّمَا أُثْبِتَتْ فِى صَحْنِ وَجْنَتَـهِ

زُهْرُ الكَواكِبِ تَعْوِيذًا وتَزْيينَـــا

٣٠- ما ضَرَّ أَنْ لَمْ نَكُنْ أَكْفَاءَهُ شَرَفًا

وفـــى المودَّةِ كَـــافٍ مِنْ تَكَافِيـنَا

....

٣١- يا رَوْضَةً طَالَما أَجْنَتْ لَوَاحِظَنَا

وَرْدًا جَلاَهُ الصِّبا غَضًّا ونِسْـــرِينَا

٣٢- ويـا حياةً تَمَلَّيْنَا بِزَهْرَتِهَـــا

مُنىً ضُرُوبًـــا ولَذَّاتٍ أَفَانِينَـــا

٣٣- وَيَا نَعِيمًا خَطَرْنا مِنْ غَضَارَتِـهِ

فِى وَشْيِ نُعْمَى سَحَبْنَا ذَيْلَهُ حينَـا

٣٤- لَسْـــنَا نُسَـــمِّيكِ إجْلالاً وتَكْرُمَةً

وقَـــدْرُكِ المُعْتَلِي عَـــنْ ذَاكَ يُغْنِيـــنَا

٣٥- إذا انْفَرَدْتِ ومـــا شُورِكْتِ فى صِفَةٍ

فَحَسْـبُنَا الوَصْفُ إيضَاحًـا وتَبْيِينَـــا

....

٣٦- يَـــا جَنَّةَ الخُلْدِ أُبْدِلْنَا بِسِـــدْرَتِهَا

والكَوْثَـــرِ العَذْبِ زَقُّومًـــا وغِسْـــلينَا(٦)

٣٧- إنْ كَانَ قَدْ عَزَّ فى الدُّنْيَا اللِّقاءُ فَفِـــى

مَوَاقِفِ الحَشْـــرِ نَلْقَاكُـــمْ ويَكْفِينَـــا

٣٨- كَـأَنَّنَا لَمْ نَبِتْ، والوَصْــلُ ثالِثُنَـــا

والسَّـــعْدُ قَدْ غُـــصَّ مِنَ أَجْفانِ واشِـــينَا

٣٩- سِرَّانِ فى خَـــاطِرِ الظَّلْمَاءِ يَكْتُمُنَـــا

حتَّـــى يَكَادُ لِسَـــانُ الصُّبْحِ يُفْشِـــينَا

٤٠- لا غَرْوَ فِى أَنْ ذَكَرْنا الحُزْنَ حِينَ نَهَتْ

عَنْـــهُ النُّهَـــى، وَتَرَكْنَا الصَّبْرَ ناسينَا

٤١- إنَّا قَرَأْنَا الأَسَى يَوْم النَّوَى سُـــوَرًا

مَكْتُوبَـــةً، وَأَخَذْنَـــا الصَّبْرَ تَلْقِينَا

٤٢- أمّا هَـــواكِ فَلَمْ نَعْـــدِلْ بِمَنْهَلِهِ

شِـــرْبًا، وإنْ كَـانَ يُرْوِينا فَيُظْمِينَـــا

٤٣- لم نَجْفُ أُفْـــقَ جَمَالٍ أَنْتِ كَوْكَبُهُ

سَـــالِينَ عَنْـــهُ، ولَمْ نَهْجُرْهُ قَالينَـــا

٤٤- ولا اخْتِيَـــارًا تَجَنَّبْنَاهُ عَنْ كَثَـبٍ

لَكِنْ عَدَتْنا -عَلَى كُـــرْهٍ- عَوَادِينَـــا

....

٤٥- نَأْسَى عَلَيْكِ إذَا حُثَّتْ مُشَـــعْشَعَـةً

فينَـــا الشَّمُولُ، وَغَنَّانَـــا مُغَنِّينَـــا

٤٦- لا أَكْـــؤُسُ الرَّاحِ تُبْدِي مِنْ شَـمَائِلِنَا

سِـــيمَا ارْتِيَـــاحٍ، ولا الأَوْتَارُ تُلْهِيـــنَا

٤٧- دُومِي عَلَى العَهْدِ -ما دُمْنَا- مُحَافِظَةً

فالحُـــرُّ مَنْ دَانَ إنْصَـــافًا، كَمَا دِينَا

٤٨- فما اسْتَعَضْنَا خَلِيلاً مِنْكِ يَحْبِسُـــنا

ولا اسْـــتَفَدْنَا حَبِيبًا عَنْكِ يَثْنِينَـــا

٤٩- وَلَوْ صَبَا نَحْوَنَا مِنْ عُلْوِ مَطْلَعِـــهِ

بَـــدْرُ الدُّجَى لَمْ يَكُنْ -حَاشَاكِ- يُصْبِينَـا

٥٠- أَوْلِى وَفَاءً -وإِنْ لَمْ تَبْذُلِى صِلَةً-

فَالطَّيْــــفُ يُقْنِعُنَا، والذِّكْرُ يَكْفِينَا

٥١- وفى الجَوابِ مَتَاعٌ إِنْ شَفَعْتِ بِهِ

بيــضَ الأَيَادِى التِى ما زِلْتِ تُولِينَا

٥٢- عَلَيْكِ مِنَّا سَلاَمُ اللهِ ما بَقِيَتْ

صَبَابَــةٌ مِنْــكِ نُخْفِيهَا فَتُخْفِينَا

يكشف الخطاب الشعرى -منذ بدايته- عن تأزُّم علاقة ابن زيدون بولاّدة، تلك الأميرة القرطبية، وتحوّل تلك العلاقة من الإيجاب إلى السلب، أو من الوصل إلى الهجر، وبذلك يُفصح البيت الأول عن بؤرة النَّص، ويمنحنا مفاتيحه، ويؤدى مهمة العنوان فى القصيدة الحديثة، فيكون هو المفتاح الذهبى للولوج إلى عالم النَّص، ويُحدِّد للقارئ منذ البداية مسار التجربة الشعورية.

ولأن الفكرة الأساسية التى تتمحور حولها القصيدة، هى تحول تجربة العاشقين من الإيجاب إلى السلب، فإنَّ الشاعر يعتمد اعتمادًا أساسيًا على منهج "التضاد التعبيرى"، ممثلاً فى عنصرى "التضاد" و"المقابلة"، فيقابل بين زمنين : الزمن الماضى، المرادف لزمن "التدانى" أى القرب والوصال وطيب اللُّقيا، وبين الزمن الحاضر، زمن اللحظة الراهنة، المعادل للتنائى والتجافى. وبذلك تضعنا القصيدة منذ البداية، أمام زمنين متقابلين، يستأثر كل منهما بموقف مناقض للآخر، وسيظل ذلك سمة أساسية تُلوِّن القصيدة كلها.

وما إن تكاشف الذات نفسها بالحقيقة المؤلمة، وقد تحوَّلت إلى زمن الفراق، حتى تفقد تماسكها، فيرتفع صراخها. وينعكس ذلك على اا خطاب الشعرى، فينزع إلى "الجهارة" و"الخطابية"، ويبدو أقرب إلى صراخ الثكالى ونواحهم، وتبدو تلك

النون المدودة المطلقة التى تتردد فى ختام كل بيت، وكأنها صرخة حزينة يردِّد الفضاء أصداءها.

وتعكس تلك النغمة الحادّة المدوية، عدم تقبل الذات فكرة الفراق، وعدم تكيُّفها مع الزمن الجديد. كما تعكس ما أصابها من تصدُّع، فلا تملك إلا أن تصرخ معبرة عن تصدُّعها وانهيارها؛ ولذلك يستهل البيت الثانى بصيغة "ألا" الخطابية، التى تُستخدم للتنبيه والإشارة إلى أن ثمة أمرًا جللاً قد حدث، ويستخدم الشاعر صيغ التحقيق والتقرير مثل : "قد حان"... و"صَبَّحَنا" وهى صيغة زمنية، تُحدد زمن التحول من الوصال إلى الهجر. ويساعد "التضعيف" فيها على مضاعفة الإحساس بهول الفراق، الذى يُعبِّر عنه بصورة دالة هى "صبح البين". وتستوقفنا هذه الصورة الاستعارية، فالصبح أو الصباح يوحى بالنور والإشراق، ويمثل حلمًا للشعراء والعشاق والمؤرَّقين، فلماذا اختلف إحساس الشاعر بالصباح وقرنه بالبين؟ إنَّ ذلك يعنى أن الزمن الحقيقى أو المثالى عنده، هو الليل المرادف لزمن الوصال، فالليل هو زمن اختلاس العشق، حيث لا رقيب ولا كاشح. ومن هنا فإنَّ الشاعر يرى فى الصباح زمنًا مضادًا لزمنه الخاص، فقد أتى الصباح نذيرًا بالفراق، مثلما رآه ناجى فى قصيدة "الأطلال" :

وإذا النّـور نذيـرٌ طالـعٌ وإذا الفجرُ مُطِلٌ كالحريقْ

وتتضافر الألوان البديعية فى تعميق تجربة الشاعر، وتلوينها بألوان قاتمة، فيتجانس "الحِين" بمعنى الزمن مع "الحَيْن" بمعنى "الهلاك"، بحيث ترى الذات فى تحول زمن سعادتها إلى النقيض، تحولاً من الحياة إلى الموت؛ وبذلك تكتسب تجربة العشق أبعادًا أكثر عمقًا وإنسانيةً، بحيث يصبح الحبُّ والوصال مرادفين للحياة، ويصبح "البين" معادلاً للموت والهلاك.

ويأتى طرح السؤال فى البيت الثالث، ليثير الوعى بعدة حقائق، فهو يؤكد أولاً حقيقة الانفصال بين العاشقين، وتباعد المسافة المكانية بينهما، ومن ثمَّ فهو

يبحث عن "وسيط" ينقل إليها "رسالته" المبثوثة فى الأبيات التالية، منحيًا باللائمة على "الزمان" الذى أحدث هذا التحوُّل، فأبدل بالسعادة شقاءً، وبالقرب نأيًا، وبالوصال فراقًا وهجرًا. ولا يفتأ "التضاد" يمارسُ دوره الفاعل فى تهييج الأحزان واستثارة الشاعر، بوضع الحاضر المفعم بالمرارة والألم، إزاء "الماضى" المشحون بالأنس والسعادة. ويؤدى طباق السلب بين (لا يبلى) و(يبلينا) دورًا مزدوجًا، فهو يسحب دلالته السلبية على "الحزن"، فيبدو غير قابل للفناء والتلاشى والبلى، فيكتسب "ديمومة" ويكون باقيًا ما دامت الحياة، كما يكون فى الوقت ذاته، قادرًا على "إفناء" الشاعر العاشق؛ وهو ما يعطى تجربة الشاعر "مصداقية"، ويكسبها عمقًا. ومن ناحية أخرى، فإن طرح السؤال فى البيت الثالث، يكشف عن أول ملمح من ملامح صورة المحبوبة، فهى تبرز فى ثوبٍ معنوىّ : فى صورة من ألبس الشاعر رداءً حزينًا لا يبلى. ولا يستخدم الشاعر ضمير المفرد فى وصفها، بل يصفها بصيغة الجمع (من مبلغ الملبسينا بانتزاحهم...) وهو استخدام له دلالته، إذ يخلع على "المفرد" قدرات "المجموع"، فيبدو الأثر مضاعفًا، وكأن انتزاحها أو نأيها، يُعادل انتزاح الناس جميعًا، أو كأن أحزان الناس جميعًا، انصبَّت فى نفسه.

ولأن القصيدة كلها دفقة شعورية واحدة، فإن الترابط المعنوى هو السمة الأساسية فيها، فالتجربة تنصبُّ فى أبياتها التى تتواصل وتتلاحم، سواء من خلال الربط بأدوات العطف، أو اتصال بعض الأبيات معنويًا ونحويًا، كما فى البيت الثالث وما يليه. وتتردد فى البيت الخامس إشارة إلى دور "الأعداء" فى التفريق بين العاشقين :

غِيظَ العِدا من تساقينا الهوى، فدعوْا ـــــ بأن نَغَصَّ، فقال الدَّهرُ : آمينا

ويمثل هذا الدور عنصرًا أساسيًا من عناصر تحول التجربة عن مسارها، فالحساد مسئولون عما آلت إليه التجربة، ولكن صورة "الدهر" التى تبرز مرة

أخرى، تؤكد نظرة الشاعر إليه، باعتباره مسئولاً عن هذا "التحوُّل"، فهو الذى استجاب إلى دعاء الحسَّاد، وأورث العاشق غصة الفراق، وسلبه لذَّة القرب والوصال. ويؤكد اقتران الفعل بالفاء فى البيت السادس، ما أشرنا إليه من تلاحم الأبيات وتدفُّق المعنى. ويعود (التضاد) ليؤدى دوره مرة أخرى، فى تجسيد هذا "التحوُّل" وتأكيد واقع الفراق، فقد انحلَّ حبل الهوى وتصدَّع ما كان معقودًا فى نفسيهما من آمال وعهود :

فانحلَّ ما كان معقودًا بأنفسنا وانبتَّ ما كان موصولاً بأيدينا

وتتآزر صيغة الفعلين المُضَعَّفَيْن (انحلَّ) و(انبتَّ) فى تأكيد المعنى، وكأنهما يشدِّدان على تقرير واقع انفصام عُرى العلاقة. وقد جاءا لازمين، مكتفيين بنفسيهما، ليخليا مسئولية العاشقَيْن عمَّا حدث.

ويعود الشاعر مرة أخرى فى البيت السابع إلى "المقارنة"، من خلال استدعاء صورة الماضى بما فيها من غبطة واطمئنان وأمان، ليضعها مقابل الحاضر بما فيه من حزن وتعاسة وتباعد :

وقد نكونُ، وما يُخشى تفرُّقنا فاليومَ نحن، وما يُرجى تلاقينا

ولا تفسير لهذا الإلحاح فى مقابلة الزمنين المتضادين، سوى تعلّق الشاعر بماضيه وتشبثه بزمن الوصال، ورفض واقعه رفضًا تامًّا. وفى استخدام صيغة (وقد نكون) فى مجال التعبير عن الماضى، ما يؤكد إنكار الشاعر حاضره وإحساسه بامتداد زمن الوصال/ الماضى إلى الحاضر، ولو على سبيل التوهُّم أو الخيال المناقض لزمن الحاضر أو الزمن الواقعى الذى تحدّده دالة (اليوم). ونلاحظ كذلك حرص الشاعر على استخدام ضمير الجمع بصورة منتظمة أو مطردة، واقعًا تحت تأثير الفعل والمفعولية مثل (يضحكنا- يبكينا... يسلينا- يبلينا) أو تحت تأثير الإضافة (أنفسنا- أيدينا- تفرقنا- تلاقينا) وهى إشارات دالة على توحُّد العاشقَيْن، أمام

الأحـداث سـلبًا وإيجابًـا، ووقوعهمـا ضحيتـين لظـروف خارجـة، (كالزمـان والدهر والأعداء).

وتعود صورة الأعداء للظهور مرة أخرى فى البيت الثامن :

يا ليت شعرى -ولم نُعتب أعاديكم- هل نال حظًا من العُتبى أعادينا؟

غير أن هذه الصورة تبدو مختلفة عما جاءت عليه من قبل، فهى تـرد هنـا مجزَّأة لا موحَّدة، فللمحبوبة أعداؤها وللشاعر أعداؤه، وللمرة الأولى نشـعر بانفصـال موقفَي العاشقين، وتباين ردود أفعالهما إزاء موقف الأعداء؛ ولذلك يستخدم الشـاعر أسلوب (ليت شعرى) ليعكس ما بداخله من حيرة، إزاء موقف ولادة من أعدائه(٧)، وهو موقف يقترن بالشك، ويقترب من (الإدانة) كما يتضح من خطـاب ابـن زيـدون الاستفهامى : «هل نال حظًا من العتبى أعادينا؟».

ويشفُّ الخطاب الشعرى -فى البيـت التاسـع- عـن طبيعـة تلـك الـذات العاشقة المطبوعة على الوفاء، برغم القطيعة والهجر :

لم نعتقدْ بَعْدَكُمْ إلاَّ الوفـاءَ لكـمْ رأيًـا، ولم نتقلَّدْ غيْرَهُ دِينـا

وهذا الموقف المبنـىّ علـى الوفـاء الخـالص، يزيـد مـن مصداقيـة التجربـة، ويكسبها ثراءً، ويمنحهـا بُعـدًا إنسـانيًا عميقًـا. وفـى اسـتخدام أسـلوب القصـر أو الاستثناء المفرَّغ، ما يؤكد إيمان الشاعر بالوفاء باعتباره القيمة الكبرى، التـى ترتفـع فوق ما يعتقده أو يؤمن به. ولاشك أن الوفاء يسـتدعى بـالضرورة الصفـة النقيـض، صفة الغدر، وكأن الشـاعر يومـىء مـن طرفٍ خفـىٍّ، واضعًـا ولادة موضـع المقارنـة والاختيار عساها تصدر عن مثل موقفه. وهنا يقترن خطاب العاشق بالعتاب :

ما حقُّنا أن تُقِرُّوا عينَ ذى حَسَـدٍ بنـا، ولا أن تَسُرُّوا كاشحًا فينا

وتعود صورة الأعداء للمثول من جديد، وقد خضعت هى الأخرى للتحـوُّل،

وإن كان فى صورته الإيجابية لا السلبية، فقد شخص الأعداء أولاً فى موقف "الغيظ" والرغبة فى التفريق بين العاشقين. وحين تمَّ لهم ما أرادوا، عادوا للظهور فى صورة "الرضا" ثم فى صورة "السرور" و"الاطمئنان" كما تعبِّر عن ذلك الصورة الكنائية "ما حقنا أن تقروا عين ذى حسدٍ بنا..." فهم ينامون قريرى الأعين، بعد أن منحتهم ولادة الفرصة ليبلغوا مأربهم... وهنا يتحقق "التقابل" من جديد بين العاشق اليائس الحزين، والغريم المسرور القرير العين.

ويأبى التحوُّل إلا أن يضرب بجرانه على كل شىء فى القصيدة، إن سلبًا أو إيجابًا، حتى فى مقام الإحساس باليأس، فقد خضع أيضًا لسُنَّة التحوُّل: فبعد أن كانت الذات العاشقة، تستشعر الراحة والسلوى والعزاء فى غمرة إحساسها باليأس، إذا بهذا اليأس يُغرى الذات، ويستثير الشوق والحنين، فيلبس بذلك رداء غير ردائه، ويؤدى وظيفة تناقض وظيفته :

كُنَّا نرى اليأس تُسْلينا عوارِضُه وقد يئسنا، فما لليأسِ يُغرينا؟

فاليأس لم يصرف العاشق، بل أغراه بالأمل وضاعف الشوق والحنين فى نفسه، وكذلك فعل هجر ولادة، إذ فجر طاقات الشوق الكامنة فى أعماقه :

بنتمْ وبِنَّا، فما ابتلَّتْ جوانحُنا شوقًا إليكمْ، ولا جفَّتْ مآقينا

إن ترتيب الأفعال فى البيت، يشير إلى أن ولادة هى التى بدأت "البين" ونلاحظ أن الفعلين قد انفصلا، واستأثر كلاهما بضمير يدلُّ على أحد الطرفين. وقد جاء هذا الانفصال فى الأفعال على غير العادة، فطالما توحد الضميران وتلبسا بالفعل والحرف والاسم (صبحنا- يضحكنا- يبكينا- تساقينا... لقيانا... بنا... بأنفسنا... إلخ) وقد جاء هذا الانفصام فى الفعلين (بنتم... وبنّا) ليعكس واقع التفرُّق الجسدى، والانفصال المكانى بين العاشقين. وقد شهدت الأفعال الأخرى فى البيت غيابًا للمحبوبة، واستقلّت الذات بالتعبير عن مواجدها وآلامها، على الرغم من

تلبُّس الضمائر بصيغة الجمع (فما ابتلّت جوانحنا... ولا جفّت مآقينا) ذلك لأن المحبوبة فى حالة غياب فعلى، يحول دون وقوف الشاعر العاشق على حالتها الشعورية وحقيقة موقفها الوجدانى منه، ومع ذلك فلم يتخلَّ الشاعر عن شوقه، ولم يَحُلْ بُعْد المكان بينه وبين عاطفته المشبوبة، بل زادها تأججًا واحتدامًا، كما يعبر عن ذلك التعبير الكنائى "فما ابتلّت جوانحنا" الذى يتقابل مع التعبير الآخر : "ولا جفت مآقينا" واللافت أن التطابق بين الفعلين (ابتلّت) و(جفّت) يؤدى دورًا فنيًا جديدًا، فهو لا يُحقِّق التضاد الفعلى، بل يُحقِّق "التوحد" فى وصف الحالة الشعورية للذات، حيث تنعكس عليها آلام الفراق والغياب فى صورها المختلفة. وقد جاءت أبنية الأفعال -فى الأغلب- مضعَّفة، لتؤكد تجذُّر معانيها ومدلولاتها، كما فى الفعلين (جفّت- ابتلّت) فالنطق بهما يستوجب الوقوف والإطالة عند حرفى التضعيف؛ مما يتوافق مع طول معاناة الذات مع آلام الفراق.

إنَّ موقف "البين" وتداعياته يحاصر الذات بقوّة، فتبدو فى البيت الثالث عشر، وهى تجاهد للحفاظ على تماسكها وتجلُّدها :

نَكادُ حيــن تُنَاجيكُمْ ضَمــائِرُنَا   يَقْضِى عَلَيْنَا الأَسَى، لَوْلا تَأَسِّينَا

ويلفتنا فى البيت استخدام مركَّب الإضافة (ضمائرنا) دلالة وتركيبًا، فإسناد "الضمائر" إلى "المناجاة" ووقوعها موقع الفاعلية، تأصيل لقيمة الوفاء التى آمن بها الشاعر دينًا ومذهبًا؛ ولذلك حلَّ التعبير بـ"الضمائر" محل التعبير بـ"النفوس" و"القلوب" التى هى ألصق بالمناجاة. وقد جاءت "الضمائر" بصيغة الجمع، برغم انسحابها على الشاعر وحده، لأن الجمع يدل على "الكثرة" وكأنَّ الذات قد نمت وتكاثرت، لتستوعب هذا القدر الهائل من أحاسيس الشوق. ويأتى استخدام فعل المقاربة، ليضفى مزيدًا من الواقعية والصدق على مشاعر الذات العاشقة، التى تكاد الأحزان تعصف بها وتقضى عليها، لولا تأسِّيها وتجلُّدها وتعللُها بالآمال. ويساهم

الجناس بين "الأسى" و"التأسى" فى تحقيق المقاربة والتوحُّد بين المعنيين، حيث تظل الذات نهبًا مقسَّمًا بينهما.

إنَّ هذا الحوار الداخلى أو المناجاة -وإن كانت تداعياتها لم تقض على الذات- إلا أنها أسلمتها إلى حالة من الشعور باليأس والعجز، فهيمن عليها الإحساس بـ(الفقد)، وهو شعور قاتل لا يجعل للحياة معنى فى غياب الأحبَّة، فتستحيل إلى عالم سوداوى موحش :

حَالَتْ لِفَقْدِكُمْ أيامُنَا فَغَدَتْ سُودًا، وكانَتْ بِكُمْ بيضًا لَيَالِينَا

إنَّ أبنية "التحول" و"التضاد" و"المقابلة"، تعود لتؤدى دورًا فاعلاً فى تصوير الموقف النفسى، وتجسيد معاناة الذات وشعورها بـ"الفقد"؛ فَقْد الإحساس بمعنى الحياة وجدواها، إثر فقد المحبوبة وغيابها.

ويؤدى التضاد اللونى دورًا خطيرًا فى وصف التحوُّل بين الزمنين النقيضين: زمن الحب وزمن البين (الفقد)، المرادفين لعالمى النور والظلام، أو البياض والسواد، أو الحياة والموت. ويلفتنا ما يعكسه هذا التضاد من دلالات نفسية وشعورية؛ فقد خلع الشاعر أحاسيسه على الزمن، فلوَّنه برؤاه الداخلية، وأعاد تشكيله وفق مشاعره وأحوال نفسه، لا كما هو فى الواقع؛ فارتبط الفقد بالسواد، وفقدت الأيام لونها الحقيقى أو الواقعى (البياض)، وتسربلت بالسواد حين غابت المحبوبة. وفى المقابل، فإنَّ الليالى التى هى -سوداء فى الواقع- فارقت لونها أيام الوصال، حيث خلع الشاعر عليها أحاسيسه، وتزيَّت باللون الأبيض... فكانت بولادة بيضًا...

وتشرع الذات تستحضر ذلك الماضى المضىء، هربًا من حاضرها المسكون بالقتامة والجهامة، وتخلع عاطفتها مرة أخرى على ما حولها، فيكتسب العيش نضارته من تألُّف الحبيبين، وتستمدّ "مرابع اللهو" والأنس صفاءها من تصافيهما :

إذْ جانِبُ العَيْشِ طَلْقٌ مِن تَأَلُّفِنَـــا   ومَرْبَعُ اللَّهوِ صَـــافٍ مِنْ تَصَافِينَا

وتعود صورة العاشقين إلى التوحُّد من جديد، حيث نشـهد حضـورًا مكثَّفًـا لضمائر الجمـع أو الفـاعلين : "تألفنـا- تصافينـا- هصرنـا- جنينـا- مـا شـينا..." وتتردد صور الرى والقطاف والخصوبة والإثمار. وتتلبس مفـردات الطبيعـة وصورهـا بمفردات العشق، كصورة غصون الوصل الدانية القطاف. ولا تلبث الذات أن تنفصل عن ماضيها وتفارق حلمها، ولكنها لا تنسى أن تغمره بمشاعرها الفيَّاضة، فتدعو له بالسقُيا، وتؤثر المحبوبة وحدها بالفضل، حين تُنيط عهد السرور بها فى صورة مـن صور الحبِّ النادر وإنكار الذات.

لِيُسْـقَ عَهْدُكُمُ عَهْدُ السُّـرورِ فَمَا   كُنْتُمْ لأَرْواحِنَـــا إلاَّ رَيَاحِينَـــا

إنَّ خطاب ابن زيدون الشعرى، يؤكد مبلغ تقديره واحترامه لولادة، ولعـل فى مخاطبتها بضمير الجمع دائمًا ما يفصح عن ذلك. وتلك سمة تـتردَّد فـى الشـعر الأندلسى، حيث كانت المرأة تحظى بالتقدير والإجلال. كمـا يؤكـد هـذا الخطـاب المكانة التى شغلتها ولادة من نفسه وقلبه. ولا يخفى ما يعكسه تشبيهها بالريـاحين من دلالات نفسية، فالرياحين تبعث الحيـاة فـى النفـس وتُبهجهـا، وتُذكِّـر بنعيـم الخلد والجنان، كما فى قولـه تعـالى : ﴿روح وريحـان﴾، وكـأن الريـاحين مرادفـة للحياة. ومن هنا فقد جاء الجنـاس بـين (أرواحنـا) و(رياحينـا)، لا ليجمـل المعنـى ويُحسِّنه فحسب، بل ليؤكد -أساسًا- هذا التلازم بين الطرفين: الـروح والريحـان، أو العاشق والمعشوقة.

وما دامت ولاَّدة هى الرياحين أو الحياة ذاتها، فإنَّ الشـاعر لا يحيـد عـن وفائه لعهدها، ولا يصرف عنها أمانيه.

ويلفتنا هذا الحضور المكثَّف لأساليب النفى فى الأبيات الثلاثة :

١٨- لا تَحْسِـــبُوا نَأْيَكُمْ عنَّا يُغيِّرُنا   إنْ طَـــالَما غيَّـــرَ النَّأْىُ الُمحِبِّينَا

١٩- واللهِ ما طَـلَبَتْ أَهْواؤُنَـا بَـدَلاً   مِنْكُـمْ، ولا انْصَرَفَتْ عَنْكُمْ أَمَانِيـنَا

٢٠- ولا اسْتَفَدْنَا خَلِيلاً عَنْكِ يَشْغَلُنَا   ولا اتَّخَذْنَـا بَدِيـلاً مِنْكِ يُسْلِينَـا

وهذا الخطاب الشعرى الذى يعتمد على بنية (النفى) -فضلاً عن القسم- يؤكد ذلك الحضور الطاغي لولاّدة فى نفس ابن زيدون، ونفى كل ما يمكن أن يصرفه عنها أو يحلّ محلّها.

وتتنوع أنماط الخطاب لتأكيد وفاء الشاعر، وأمله فى عودة الوصال، فيعمد إلى أساليب النداء فى البيتين (٢١، ٢٣) بحثًا عن رُسُلٍ أو "وسطاء" يحملون صوته أو "رسالته" إلى الحبيب النائى، فيخاطب (البرق) و(نسيم الصبًا) وليس كمثلهما شىء أسرع فى تبليغ الرسالة... أملاً أن يجد لذكراه صدى فى نفس ولاّدة، مُمَنِّيًا النفس بكلمة أو تحية، تعيد إليه الحياة من جديد، مستعطفًا الدّهر أن يُعيد ذلك الماضى أو الزمن الذى طالما تقاضيا فيه الوصال :

٢١- يا سَارِيَ البَرْقِ غَادِ القَصْرَ واسْقِ بِهِ

مَنْ كَـانَ صِرْفَ الهوَى والوُدِّ يَسْقِينَا

٢٢- واسْـأَلْ هُنَالِكَ : هَلْ عنّى تَذَكُّرُنا

إلْفًـا، تَذَكُّرُهُ أَمْسَـى يُعَنِّينَـا؟

٢٣- ويا نسـيمَ الصَّبـا بَلِّغْ تَحيَّتَنَا

مَنْ لَـوْ عَلَى البُعْدِ حَيَّـى كَانَ يُحْيِينَا

ومع ما تشغله ولادة من منزلة كبرى فى نفس ابن زيدون، فإنّ صورتها فى الأبيات (٢١- ٢٤) تميل إلى التعميم والإبهام، ولا تمتاز بملامح محدَّدة، ربمًا لبعد العهد والمكان بينها وبين الشاعر، حيث تشير الروايات إلى أنه فرَّ من سجنه بقرطبة

إلى إشبيلة، ولكنَّ قلبه جذبه إلى حبيبته بقرطبة، فأرسل لها هذه القصيدة... وتتبدّى تلك الصورة المبهمة غير المحدَّدة الملامح، من خلال استتارها فى اسم الموصول ذى الدلالة المبهمة (مَنْ) كما فى قوله :

- مَنْ كان صرف الهوى والود يسقينا

- مَنْ لو على البعد حيًّى كان يُحيينا

كما يتمثل ذلك فى وصفها بنكرة مبهمة فى قوله :

٢٢- واسْــأَلْ هُنَالِكَ : هَلْ عنّى تَذَكُّرُنا

إلْفًـــا، تَذَكُّرُهُ أَمْسَـــى يُعَنِّينَـــا؟

غير أنَّ هذه الصورة لا تلبث أن تتحدَّد، وتحضر حضورًا ماديًا كثيفًا فى هذه اللوحة الفنية النادرة التى يرسمها العاشق لمعشوقته :

٢٥- رَبيبُ مُلْكٍ كــأنَّ اللهَ أَنْشَـأَهُ ... مِسْــكًا، وقَدَّرَ إِنْشَاءَ الوَرَى طِينَا

٢٦- أو صَاغَهُ وَرِقًا مَحْضًا، وتَوَّجَـهُ ... مِنْ ناصِعِ التِّبْرِ إِبْدَاعًا وَتَحْسِـينَـا

٢٧- إذا تَأَوَّدَ آدَتْـــهُ رَفَاهِيَـــةٌ ... تُومُ العُقُودِ، وأَدْمَتْهُ البُـرَى لِينَـا

٢٨- كانَتْ لَهُ الشَّمْسُ ظِئْرًا فى أَكِلَّتِهِ ... بَلْ ما تَجَلَّى لَهَـا إلاَّ أَحَايِينَـــا

٢٩- كَأنَّمَا أُثْبِتَتْ فِى صَحْنِ وَجْنَتَـهِ ... زُهْرُ الكَواكِبِ تَعْوِيذًا وتَزْيِينَـــا

٣٠- ما ضَرَّ أَنْ لَمْ نَكُنْ أَكْفَاءَهُ شَرَفًا ... وفـى المودَّةِ كَـافٍ مِنْ تَكَافِيـنَا

إنَّ وصف "ربيب مُلك" بما يشيعه من دلالات، هو أكثر الصفات تحديدًا لشخصية ولاّدة، تلك الأميرة القرطبية، سليلة الملوك، التى تجرى فى عروقها دماء العزِّ والجاه والشرف، والتى نشأت كما ينشأ أبناء وبنات الملوك فى أحضان النعيم والذّهب، وكأنَّ الله ميَّزها على سائر خلقه، فأنشأها من المسك وأنشأهم من الطين، أو صاغها من الفضة الخالصة، وتوَّج الوجه الفضى بالشّعر الذهبى، فغدت مثالاً

لقدرته على الإبداع. وقد وهبها ا لله صفات فارقة أخرى، كرقة الجسم ونعومته، فإذا تثنّت أو تمايلت، أثقلت حركتَها الحُلِيُّ، وأدمت الجسد الرقيق المرهف، اهتزازة الخلاخيل. وتلفتنا صورة الشمس المرضعة أو الحاضنة بدلالتها الأسطورية، وهى امتداد لصورة المعشوقة التى تعلو فوق البشر، وتسمو فوق المخلوقات الطينية؛ فالشمس تنزل من عليائها وتتخلّى عن عرشها، لتحيط ولاّدة فى كلّتها بالرعاية، وتحلَّ منها محلَّ الأم أو الحاضنة، فكأنها "ابنة الشمس" أو "الآلهة" وهو بُعد أسطورى، يعكس نظرة أبناء الشعب إلى الملوك وأبنائهم، حيث وقر فى نفوسهم أنهم من طينة أخرى غير البشر. غير أنَّ ابن زيدون لا يقنع بأن تكون الشمس مرضعة وحاضنة لولادة، دون أن يُضيف إلى علاقاتهما بُعدًا آخر، يميل بكفة الميزان لصالح ولاّدة، حيث "تتعالى" و"تتدلل" على الشمس فلا تتجلّى لها إلا بقدر، وفى أوقات محددة. ولا نستطيع أن نمرَّ على هذه الإشارات مرور الكرام، دون أن نستكنه دلالاتها، فالصورة محاطة بهالة أسطورية، وثمة إشارات تستوقفنا كاستخدام الفعل "تجلّى" بما يعكسه من دلالات دينية، وكذلك الإشارة إلى ولادة بضمير "المذكر" بصورة مطردة فى تلك الأبيات الوصفية جميعها (أنشأه، صاغه، تأوَّد، أدمته، له، أكلّته، وجنته...إلخ".

وهذا ما يجعلنا نرى الصورة ذات أبعاد دينية وأسطورية عميقة، وكأن ابن زيدون بلغ فى عشقه لولادة حدًا فاق التصوُّر، فرفعها عن مرتبة "البشر"، وأنزلها منزلة "الآلهة"، فأصبحت "معبوده" الذى يدين له بالحبّ والوفاء، وإلاّ فمن هو ذلك المعشوق "البشرى" الذى ترضعه "الشمس" ويمتنع عليها فلا يتجلّى لها إلا أحايينا؟ ومن هو ذلك المعشوق "البشرى" الذى تشرق النجوم فى وجهه، فتكتسى وجنته بالنور، وكأنَّ هذه الكواكب قد سُخِّرت لتشع بنورها فى وجهه، وتتحول إلى "تمائم" سحرية أو "تعاويذ" تحفظه من الأعين؟ لقد تصوَّر ابن زيدون أن معشوقته ارتفعت عن البشر شرفًا، وعزًّا، وخَلْقًا، وتكوينًا، وأقنع نفسه بهذه الحقيقة، فآمن

بأنه أقل منها قدرًا ومنزلة، وأنه لا يضيره ألا يكون كفؤًا لها فى الشـرف والمجـد، وأن غاية ما يطمح إليه أن يكونا متكافئين فى المودة والحب.

إنَّ ابن زيدون حين يستدعى صورة ولاَّدة علـى هـذا النحـو المكثَّف، فإنما يريـد أن يقـاوم أى احتمـال لتلاشيها مـن ذاكرتـه، ويؤكـد مثولهـا فـى وجدانـه، وتجذُّرها فى أعماقه. وهذا ما يُفسِّر انشغاله الدائم باستحضار صورتها فى تجلياتهـا المختلفة، وإضفاء صفات الخصوبة والنماء والإثمار عليها. ونلاحظ امـتزاج صورتهـا بصور الطبيعة الحيّة المثمرة كالروضة والزهور، وهى فى نظره المعادل للحياة :

٣١- يا رَوْضَةً طَالَما أَجْنَتْ لَوَاحِظَنَا   وَرْدًا جَلاَهُ الصِّبا غَضًّا ونِسْـــرِينَا

٣٢- ويـا حياةً تَمَلَّيْنَا بزَهْرَتِهَــــا   مُنىً ضُرُوبًــــا ولَذَّاتٍ أَفَانِينَــــا

٣٣- وَيَا نَعِيمًا خَطَرْنا مِنْ غَضَارَتِـهِ   فِي وَشْيِ نُعْمَى سَحَبْنَا ذَيْلَهُ حينـًـا

ومـع ذلـك تظـل صورتهـا محفوفـة بهالـة "قدسـية" أو "علويـة"، ويقـترن خطابه لها بالتجريد والرهبة، ويحمل سمـات خطـاب المتصوفـة وأصحـاب العشـق الإلهى. وتبدو "المعشوقة" متعالية على البشر، منفردة بصفاتهـا، ويـنزع خطابـه إلى التأدُّب، حتى ليمتنع عن ذكر اسمها "إجلالاً" و"تكرمة" وتأدُّبًا :

٣٤- لَسْنَــا نُسَـمِّيكِ إجْلالاً وتَكْرُمَةً   وقَــــدْرُكِ المُعْتَلِى عَنْ ذَاكَ يُغْنِينَا

٣٥- إذا انْفَرَدْتِ وما شُورِكْتِ فى صِفَةٍ   فَحَسْــبُنَا الوَصْفُ إيضَاحًا وتَبْيِينَا

ولعلنا نلاحظ هنا تغيُّر نمط الخطاب وتجلِّى المحبوبة فـى صـورة الإفـراد، خلافًا لما كان سائدًا من قبل، حيـث كـان الخطـاب بصيغـة الجمـع، لقـد تجلَّـت المعشوقة هنا بصورتها المفردة (نسميك- قدرك- انفردت- ما شوركت) بينما انفصـل الشاعر عنها، تحقيقًا لقناعته بتفرُّد المعشوقة عن البشر جميعًا، واسـتئثارها بالمنزلـة العليا شرفًا ومجدًا وعلوًا، على نحو لا يطمح إليه أحد، حتى العاشـق نفسـه. إنـه "التضاد" الذى تُبنى عليه التجربة كلُّها؛ فهى من "مسك" وهو مـن "طـين"، وهـى

"ابنة الشمس" وهو ابن الأرض، وهى المتأبية البعيدة وهو المتذلل القريب، وهى "الرياحين" التى تبعث الحياة فى روحه بل هى الحياة ذاتها أو هى الحياة والخلود، أما هو فآدم الذى طُرد من جنة الخُلد، وأُبدل بالكوثر العذب زقومًا وغسلينا :

٣٦- يَا جَنَّةَ الخُلْدِ أُبْدِلْنَا بِسِدْرَتِهَا   والكَوْثَـرِ العَذْبِ زَقُّومًا وغِسْلينَا

وهكذا يتجلى "التضاد" فى إحدى صوره، ليضعنا أمام عالمَيْن متقابليْن: عالم الجنَّة المرادف لزمن الوصال فى الماضى، وعالم الجحيم الذى يعيشه العاشق فى الحاضر، وهو بعيد عن معشوقته (جنَّته) وشتان بين العالمين.

وما إن ترد صورة الحاضر على مخيلة الشاعر، حتى يهرع إلى عالم الماضى، فيستحضر صوره المتلبِّسة دائمًا بالطبيعة، حيث التوحُّد أو التلاشى فى صورها، كصورة العاشقين وقد توحَّدا وتلاشيا فى ليل العشق، حتى استحالا "سِرَّين فى خاطر الظلماء". وكما يؤدى الطباق دوره فى المقابلة بين عالمين أو زمنين متضادين هما زمنا الوصل والفراق، فإنه يؤدى دورًا إضافيًا، حين يُظهر التناقض فى الزمن الواحد، زمن تقلُّب العاشقين بين الإظلام والإصباح، والكتمان والإفشاء:

٣٩- سِرَّانِ فى خَاطِرِ الظَّلْمَاءِ يَكْتُمُنَا   حتَّى يَكَادُ لِسَانُ الصُّبْحِ يُفْشِينَا

ولا يقف دور "التضاد" باعتباره البنية المحورية فى القصيدة عند مجرد إظهار المعنى وضده، أو المقارنة بين زمنين متضادين، ولكنه يلعب دورًا فاعلاً فى تعميق المعنى وتكثيف التجربة، كما يبدو فى هذا البيت :

٤٢- أمّا هَواكِ فَلَمْ نَعْدِلْ بِمَنْهَلِـهِ   شِرْبًا، وإِنْ كَانَ يُرْوِينَا فَيُظْمِينَا

فالأمر لا يقف هنا عند مجرد المطابقة بين "الرى" و"الظمأ"، ولكنه يتجاوزه إلى ما هو أعمق، فتمتدُّ جذوره إلى "بؤرة" التجربة، ويشع بدلالته النفسية، فيكشف عن تلك الذات التى تعانى (أزمة) ما، فتشعر بالحرمان دائمًا، وكُلَّما

ارتوت، أحسّت بالظمأ، فتظل ظامئة أبدًا إلى الارتواء العاطفى، طامحة إلى المزيد. وهذا ما يُفسِّر كثرة تردُّد مفردات وصور الرى والماء فى القصيدة مثل (تساقينا- نغص- فما ابتلّت جوانحنا- لِيُسْقَ عهدكم- يسقينا- غضًا- غضارته- الكوثر العذب- منهله- شربًا- يروينا- يظمينا...).

إنَّ هذا الحضور الكثيف لمفردات الارتواء والسُّقيا بدواله المختلفة، يشف عن معاناة الذات العاطفية وإحساسها بالحرمان والظمأ العاطفى وحاجتها الملحة إلى الارتواء الذى حُرمت منه بفراق المعشوقة. وثمة صور وإشارات تتردد فى القصيدة، تؤكد أن تجربة العاشقين لم تخل من هذا البعد الحسى الخالص، كقول ابن زيدون:

١٦-وإذْ هَصَرْنَا غُصُونَ الوَصْلِ دانِيَةً قِطَافُهَا، فَجَنَيْنا مِنْهُ مَا شِينَا

وقوله :

٣٨- كَأَنَّنَا لَمْ نَبِتْ، والوَصْلُ ثالِثُنَا والسَّعْدُ قَدْ غُضَّ مِنَ أَجْفانِ واشينَا

٣٩- سِرَّانِ فى خَاطِرِ الظَّلْمَاءِ يَكْتُمنَا حتَّى يَكَادُ لِسَانُ الصُّبْحِ يُفْشِينَا

إن الذات قد اعتادت على "الارتواء" أيام الوصال، ثم حرمت منه فجأة بعد هجر المعشوقة، فزادت معاناتها، وتضاعف إحساسها بالحرمان والظمأ العاطفى، وحاولت أن تستعيد الوصال، فعجزت وحال "الوفاء" دون إيجاد "البديل" أو "الاستعاضة" بشبيه. وحين أخفقت فى التكيُّف مع واقعها الجديد، لم يعد أمامها إلا أن تستحضر صور الماضى، وتقنع بالطيف، وتكتفى بالحنين والذكرى، وتطمع فى مقايضة الوفاء بمثله.

وقد أدَّت اللغة دورها فى تجسيد تجربة ابن زيدون وإثرائها، ورصدت ما لابسها من تحولات، واضطلعت بنية "التضاد" بالدور الأكبر، فكان هو السمة الغالبة، واحتشد المعجم الشعرى بألفاظ "التضاد" كالتنائى والتدانى، وطيب اللقيا والتجافى، والوصل والبين، والمسك والطين... إلخ وخضعت "الأفعال" للتضاد هى الأخرى، وتفوقت على "الأسماء" فى هذا المجال، ومن أمثلتها :

مَنْ مُبْلِغُ الْمُلْبِسِـــينَا بانْتِزَاحِهِـمُ		حُزْنًا مع الدَّهْــرِ لا يَبْلَى، ويُبليناَ
أنَّ الزمانَ الذى مـا زال يضحكنـــا		أُنسًا بقربهمُ قـــد عــاد يُبكينـــا

وقوله :

٣٩- سِرَّانِ فى خَاطِرِ الظَّلْمَاءِ يَكْتُمنَا		حتَّـى يَكَادُ لِسَانُ الصُّبْحِ يُفْشِينَـــــا

وقوله :

٤٢- أمَّا هَـواكِ فَلَمْ نَعْدِلْ بِمَنْهَلِـــه		شِرْبًا، وإنْ كَـــانَ يُرْوِينَا فَيُظْمِينَـــا

وتنوعت أنماط الطباق أو "التضاد"، فتوزعت بين الاسم والفعل، والإيجاب والسلب، والتضاد اللونى. ولم يقتصر "التضاد" علــى رصد موقفين متضـادين، بـل ساهم فى تعميق التجربة وكشف الصراع المحتدم داخل الذات.

وقد ساهمت أبنية الأفعال فى رصد هذا التحوُّل، سواء بالاعتماد على أفعال التحوُّل والصيرورة، مثل "حال... غدا... أضحى... أصبح..." أو المقابلة بين بنيتين متضادتين مثل قوله :

أنَّ الزمان الذى مـــا زال يضحكنا		وقَدْ يَئِسْنَا، فما لليَـــأْسِ يُغْرِينَا؟

أو قوله :

١١- كُنَّا نَرَى اليَأْسَ تُسْلِينَا عَوَارِضُهُ		وقد يئســــنا، فما لليأسِ يُغرينا

وقد تفوقت أفعال الزمــن المـاضى فـى حضورهـا علـى أفعـال الحـاضر ومـا سواها، فترددت بكثرة لتكشف انحيــاز الـذات إلى الزمـن المـاضى واعتصامهـا بـه، باعتباره زمن الوصل والسعادة.

وقد ارتبطت الظواهر الأسلوبية بتجربة الذات، وكشفت عن أبعادهــا. ومـن أكثر هذه الظواهر شيوعًا "النداء" و"النفى" و"القصر" و"الاستفهام".

وتكشف أنماط "النداء" المختلفة عن إحساس الذات بالوحدة والفراغ، ومعاناتها من حالة "الفقد" وحاجتها إلى من يشاركها أحزانها، ويخرجها من أزمتها. ونلحظ أن الشاعر توجّه بندائه -في الأغلب- إلى عناصر الطبيعة، باعتبارها قد احتضنت حبّه، وشهدت زمن الوصل والنعيم. وكثيرًا ما تتداخل صورة ولادة مع صور الطبيعة، وتمتزج بها في نداءاته، فتتوحّد بالروضة والجنة والنعيم كقوله :

٣١- يا رَوْضَةً طَالَما أجْنَتْ لَوَاحِظَنَا وَرْدًا جَلاهُ الصِّبا غَضًّا ونِسْرِينَا

٣٢- ويا حياةً تَمَلَّيْنَا بزَهْرَتِهَا مُنىً ضُرُوبًا ولَذَّاتٍ أفَانِينَا

٣٣- وَيَا نَعِيمًا خَطَرْنا مِنْ غَضَارَتِهِ فِي وَشْي نُعْمَى سَحَبْنَا ذَيْلَهُ حِينَا

٣٦- يَا جَنَّةَ الخُلْدِ أُبْدِلْنَا بِسِدْرَتِهَا والكَوْثَرِ العَذْبِ زَقُّومًا وغِسْلِينَا

وفي موقف "البين" و"التنائي" تشتد حاجة ابن زيدون إلى "رسول" أو "وسيط"، ينقل أحاسيسه إلى المحبوبة النائية، فلا يجد أجدر من "البرق" و"النسيم" لتبليغ رسالته :

٢١- يا سَارِيَ البَرْقِ غَادِ القَصْرَ واسْقِ بِهِ
مَنْ كَانَ صِرْفَ الهَوَى والوُدِّ يَسْقِينَا

٢٣- ويا نسيمَ الصَّبا بَلِّغْ تَحِيَّتَنَا
مَنْ لَوْ عَلَى البُعْدِ حَيًّى كَانَ يُحْيِينَا

وتتردد أساليب الاستفهام، لتعكس حيرة الذات واضطرابها ورغبتها في تجاوز الواقع واستشراف ما تُخفيه الأيام. ويكثر الاستفهام بـ"هل" مقارنة بغيرها، فيتوجه بها تارة إلى ولادة في موقف الإنكار والدهشة والاستغراب، كقوله :

"هل نال حظًا من العتبى أعادينا؟"

ويتوجه بها مرة أخرى فـي موقـف الشـك مـن شـعور ولادة ناحيتـه، بعـد الهجر والبين :

واسْـــأَلْ هُنَالِكَ : هَلْ عَنَّى تَذَكُّرُنا   إلفًا، تَــــذَكُّرُهُ أَمْسَـــى يُعَنِّينَا؟

ويرددها فى مقام التمنى والرغبة فى استعادة الماضى، كقوله :

فَهَـــلْ أَرَى الدَّهْرَ يَقْضِينَا مُسَاعَفَةً   مِنْــــهُ، وإنْ لَمْ يَكُنْ غِبًّا تَقَاضِينَا؟

ويستخدم اسم الاستفهام "مَنْ" فى موقف الحيرة والوحدة أو البحـث عمـن يتوسط بينه وبين ولادة، فيقول :

مَنْ مُبْلِغُ الْمُلْبِسِـــينَا بانْتِزَاحِهِـمُ   حُزْنًا مع الدَّهْـرِ لا يَبْلَى، ويُبلينَا

وقد يستخدم حرف الاستفهام "ما" فى موقف الإنكـار والاسـتغراب المقترن بالتعجب، كقوله :

كُنَّا نَرَى اليَأْسَ تُسْـــلِينَا عَوارِضُهُ   وقَدْ يَئِسْـــنَا، فما لليَأْسِ يُغْرِينَا؟

وتتردد أساليب النفى بكثرة مُحَمَّلَةً بدلالتها التى تنفى مسئولية الذات عمـا حدث، وتؤكد وفاء الشاعر وصدق عاطفته، وقد يقترن النفى بالقصر إمعانًـا فـى أداء وظيفته، كقوله :

لَم نَعْتَقِـــدْ بَعْدَكُمْ إلاَّ الوَفـاءَ لَكُمْ   رَأْيًــــا، ولم نَتَقَلَّدْ غَيْــــرَهُ دِينا

وقد يقـترن بالقسـم، ويحضـر مثـل هـذا الحضـور الكثيـف فـى مقـام نفـى الانشغال عن التعلق بالمحبوبة أو الانصراف بغيرها عنها، كقوله :

وا للهِ مــا طلبَـتْ أَهْواؤُنَــا بَــــدَلاً   مِنْكُمْ، ولا انْصَرَفَتْ عَنْكُــمْ أَمَانِينَـا

ولا اسْتَفَدْنَا خَلِيلاً عَنْــــكِ يَشْغَلُنا   ولا اتَّخَذْنَا بَدِيلاً مِنْــكِ يُسْلِينَــا

وتتعدد صيغ النفى وأبنيته، فقد يستخدم (ليس) الجامدة فى موقف النفـى القاطع، كقوله :

لَسْـنَا نُسَـمِّيكِ إِجْلالاً وتَكْرُمَةً　　وقَـدْرُكِ المُعتلِى عـنْ ذَاكَ يُغْنِينَا

وقد تجتمع (ما) النافية للفعل الماضى، مع (لا) التى تؤدى المهمة ذاتها، كقوله :

بِنْتُمْ وبِنَّـا، فما ابْتَلَّتْ جوانِحُنَا　　شَـوْقًا إِلَيْكُـمْ، ولا جَفَّتْ مَآقِينَا

وقوله :

فما اسْتَعَضْنَا خَلِيلاً مِنْكِ يَحْبِسُنا　　ولا اسْـتَفَدْنَا حَبِيبًا عَنْكِ يَثْنِينَـا

وقد يستخدم (لم) النافية الجازمة، فتقلب المعنى من الحاضر إلى الماضى، أو تمتد بالمعنى، فتنفى أى احتمال لجفاء العاشق أو هجره، كقوله :

لم نَجْفُ أُفْـقَ جَمَالٍ أَنْتِ كَوْكَبُهُ　　سَالِينَ عَنْـهُ، ولَمْ نَهْجُرْهُ قَالِينَـا

وتتردد أساليب الطلب فى خطاب العاشق لمعشوقته النائية/ لتعكس رغبته الملحة فى المحافظة على العهد ومبادلة الوفاء بالوفاء، كقوله :

دُومِى عَلَى العَهْدِ -ما دُمْنَا- مُحَافِظَةً

فالحُـرُّ مَنْ دَانَ إِنْصَـافًا، كَمَا دِينَـا

وقوله :

أَوْلِى وَفَـاءً -وإِنْ لَمْ تَبْذُلِى صِلَةً-

فَالطَّيْـفُ يُقْنِعُنَـا، والذِّكْرُ يَكْفِينَا

وتلفتنا القصيدة بثرائها الموسيقى، الذى يقارب "البذخ". وثمة عناصر كثيرة ساهمت فى ذلك، منها الإيقاع الخارجى، ممثلاً فى بحر "البسيط" بما تثيره

موسيقاه من تدفُّق وغزارة ودوى، وهو ما ينسجم مع خطاب الشاعر بنغمته الحماسية، التى تسعى إلى تغيير واقع الجمود، وتهدف إلى إثارة عاطفة الطرف الآخر وتحريكها، بعد أن ران عليها الجمود والسكون.

وتؤدى القافية بحروفها وتشكيلاتها دورًا مهمًا فى إثراء الموسيقى والتعبير عن الجو النفسى، فثمة حروف ثلاثة (هى الياء والنون وألف الإطلاق) تُشكِّل مقطعًا موسيقيًا مميزًا بعلو الجرس وامتداده؛ مما يخلق فضاءً صوتيًا واسعًا.

ويقوم الإيقاع الداخلى بدور إضافى فى توفير هذا الثراء الموسيقى، ويَتوَسَّل إلى ذلك بوسائل شتى، كالتماثل والتوازى بين أجزاء المقطع الشعرى، حتى لتبدو بعض الأبيات أقرب فى موسيقاها إلى البناء التوشيحى، من حيث العناية بالتقسيم المقطعى والمساواة بين الأبنية الإيقاعية، فمن ذلك :

أ- إذ جانب العيش.	ب- طلقٌ.	ج- من تألُّفنا.
أ- ومربع اللهو.	ب- صافٍ	ج- تصافِينا.

وقوله :

أ- ولا استفدنا.	ب- خليلاً عنك.	ج- يشغلنا.
أ- ولا اتخذنا.	ب- بديلاً منك.	ج- يسلينا.

وقوله :

أ- فما استعضنا.	ب- خليلاً منك.	ج- يحسبنا.
أ- ولا استفدنا.	ب- حبيبًا عنك.	ج- يثنينا.

فثمة تماثل إيقاعى واضح بين كل مقطعين (أ= أ، ب= ب، ج= ج) وثمة قواف داخلية، تتحد بين المقطعين، فتثرى الإيقاع، كالذى نراه فى المثالين: الثانى

والثالث، حيث تطّرد القوافى الداخلية بين المقاطع المتماثلة إيقاعيًا، بحيث تستوجب القراءة، الوقوف عند نهاية كل مقطع.

وتشيع هذه الظاهرة -ظاهرة التماثل الإيقاعى- بشكل لافت فى القصيدة، وكثيرًا ما تتجزأ المقاطع، وتستقل ببنائها التفعيلى، بحيث يجد كل جزء من أجزاء الإيقاع، ما يناظره، كقوله :

أ- ولو صبا نحونا. ب- من علو مطلعه.

أ- بدر الدجى لم يكن. ب- حاشاك يصبينا.

وقوله :

أ- لم نعتقد بعدكم. ب- إلاّ الوفاء لكم.

فكل مقطعين يتماثلان فى استقلالهما بوحدتين تفعيليتين مستقلتين، هما : (مستفعلن فاعلن)، (مستفعلن فعلن).

وقد يتحقق هذا التماثل فى الأشطر الأخيرة، مما يزيد الإيقاع ثراءً، كقوله: (فالطيف يقنعنا، والذكر يكفينا)، وقوله : (إلفًا تذكُّره، أمسى يعنِّينا).

كما يتحقق هذا التماثل بالتتالى والتتابع فى أواخر الأبيات، بحيث يأتى على هذا النحو :

- لسان الصبح يفشينا.
- تركنا الصبر ناسينا.
- أخذنا الصبر تلقينا.
- ولم نهجره قالينا.
- على كُرهٍ عوادينا.
- وغنّانا مغنِّينا.
- ولا الأوتار تلهينا.

ويؤدى التوازن فى أبنية الجمل هذا الدور الإيقاعى بصورة لافتة، كما يبدو فى قوله :

أ- فانحلَّ ما. ب- كان معقودًا. ج- بأنفسنا.

أ- وانبتَّ ما ب- كان موصولاً. ج- بأيدينا.

فثمة تماثل وتكافؤ فى الأبنية، حيث تشابه المقطعان (أ- أ) فى مكوناتهما [حرف عطف + فعل ماض مضعف+ ما (النافية)]، وتشابه المقطعان (ب- ب) فى البناء [كان + الخبر (اسم مفعول]، وتشابه كذلك المقطعان الأخيران (ج- ج) فى هيئتهما [جار ومجرور بالباء، مع الإضافة لضميرى الجمع].

كما يتحقق هذا الثراء الإيقاعى، من خلال ظاهرة (التكرار) التى تؤديها أساليب النداء، حيث يتتابع النداء بصيغة واحدة متشابهة (يا + النكرة)، ثم تعقبها الجمل فى تماثلها وتوازنها الإيقاعى على هذا النحو :

- يا روضةً- طالما أجنت لواحظنا- وردًا جلاه الصبا- غضًا ونسرينا.

- ويا حياةً- تملّينا بزهرتها- مُنى ضروبًا- ولذات أفانينا.

- ويا نعيمًا- خطرنا من غضارته- فى وشى نُعمى- سحبنا ذيله حينا.

وكثيرًا ما يتولد الإيقاع من تآلف الحروف وتجاورها وتكرارها، كتكرار حروف الباء والتاء والجيم وتجاورها فى قوله :

بنتــمْ وبِنّا، فما ابتلَّتْ جوانحُنا شــوقًا إليكمْ، ولا جفَّتْ مآقينا

وقد يتولد الإيقاع من تكرار حروف بعينه، مثل حرف السين بجرسه المميز:

كنَّا نــرى اليأس تُسْلينا عوارِضُه وقد يئسـنا، فما لليأسِ يُغرينا؟

فقد تكرَّر حرف السين أربع مرات، منها ثلاث مع تكرار كلمة (اليأس) مرتين والفعل (يئسنا)؛ مما يعمِّق معنى اليأس في نفس الشاعر.

ويضطلع (الجناس) بدور بارز في إثراء الإيقاع، وهو يتردَّد في القصيدة بصورة لافتة، وتتنوع أشكاله، فثمة جناس تام بين الألفاظ، وإن كان الجناس الناقص أكثر شيوعًا، وكثيرًا ما يأتي في معرض التماثل الإيقاعي، فيؤدي ما تؤديه القوافي الداخلية من انسجام نغمي، كما في قوله :

لا أَكْؤُسُ الرَّاحِ تُبْدِي مِنْ شَمَائِلِنَا ... سِيمَا ارْتِيَاحٍ، ولا الأَوْتَارُ تُلْهِينَا

بحيث يمكن ترتيب البيت على هذا النحو :

لا أَكْؤُسُ الرَّاحِ ... تُبْدِي مِنْ شَمَائِلِنَا
سِيمَا ارْتِيَاحٍ ... ولا الأَوْتَارُ تُلْهِينَا

وقد يجتمع الجناس مع التماثل الإيقاعي في الشطر الواحد، كقوله :

يَقْضِي عَلَيْنَا الأَسَى ... لَوْلا تَأَسِّينَا

وقد يتحقق التجانس بين الفعل والاسم، كقوله :

ولا اخْتِيَارًا تَجَنَّبْنَاهُ عَنْ كَثَبٍ ... لَكِنْ عَدَتْنَا -عَلَى كُرْهٍ- عَوَادِينَا

وقوله :

ويا نسيمَ الصَّبَا بَلِّغْ تَحِيَّتَنَا ... مَنْ لَوْ عَلَى البُعْدِ حَيَّى كَانَ يُحْيِينَا

وقد يتحقق التجانس بين اسم الفاعل والمصدر، كقوله :

إِذْ جَانِبُ العَيْشِ طَلْقٌ مِن تَأَلُّفِنَا ... ومَرْبَعُ اللَّهْوِ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا

وقوله :

ما ضرَّ أَنْ لم نكن أكفاءَهُ شـــــرفًا   وفى المودّةِ كـــــــافٍ من تكافينا

إنَّ تردد حـرف الكـاف غـير مـرة فـى الكلمـات (نكـن- أكفـاءه- كـافٍ- تكافينا)، فضـلاً عـن التجـانس اللفظـى بـين الكلمـات الثـلاث: (أكفـاءه- كـاف- تكافينا) إضافةً إلى التماثل الإيقـاعى بـين المقطعـين (مـا ضـر أن لم نكـن) و(أكفـاءه شرفًا) حيث يستقل كل منهما ببناء تفعيلى موحد، هو (مسـتفعلن فـاعلن)... أقـول إنَّ تضافر هذه العناصر جميعها فى البيـت الواحـد، يـثرى الإيقـاع، ويمثـل ظـاهرة واضحة فى القصيدة كلها، مما يطبعها بطابع موسيقى خـاص. ومثـل هـذا الإيقـاع الهادر، يعكس حركة الذات، ويعبر عن التفجُّر العاطفى، أو يتفق مع تلك العاطفـة الهادرة، التى تمور فى نفس الشاعر العاشق.

الهوامش

(١) العتبى : الرضا والسرور بعد الإساءة، نعتب : نُرضى.

(٢) الكاشح : الْمُضْمِرُ العداوة.

(٣) الورق : الدراهم الفضية.

(٤) تأود : تمايل : آدته : أثقلته. توم العقود : عقود مزدوجة من اللؤلؤ. البُرى : الخلاخيل، جمع بُرة.

(٥) الظئر : الحاضنة والمرضعة. أَكِلَّة : جمع كَلَّة وهى الستائر الرقيقة.

(٦) السدر : شجر النبق. والزقوم : شجرة ذات ثمر مُرّ.

(٧) هى إشارة إلى الوزير ابن عبدوس، غريم ابن زيدون ومنافسه فى حب ولادة.

صـلوات فى هيكـل الحـب

"الهوى صنمٌ، ولكل عبدٍ صنمٌ فى قلبه بحسب هواه"

ابن القيم الجوزية – روضة المحبين

أ.د فوزى عيسـى

صلوات فى هيكل الحبّ لأبى القاسم الشابّى[1]:

١- عَـذْبَةٌ أنتِ، كالطُّفُولَةِ، كَالأَحْلا

ـلامِ كاللَّحْـــنِ، كالصَّبَاحِ الجَديــدِ

٢- كالسَّمَاءِ الضَّحُوكِ، كاللَّيْلَةِ القَمْـ

ـراءِ، كـــالوَرْدِ، كابْتِسَامِ الوَليدِ

٣- يالَهَـــا مِنْ وَدَاعَـــةٍ وجَمَال

وشَـــبَابٍ مُنَعَّـــمٍ أُمْـــلُودِ!

٤- يالَهَا مِنْ طَهَـــارَةٍ تَبْعَثُ التَّقْـ

ـديسَ فى مُهْجَةِ الشَّقِيِّ العَنيـــدِ!

٥- يالَهَا رِقَّـــةً يكـادُ يَـــرِفُّ الْـ

ـوَرْدُ مِنْهـا فـــى الصَّخْـرَةِ الجَلْمودِ!

٦- أىُّ شَـىْءٍ تُراكِ؟ هل أنتِ (فيني

سُ) تَهَادَتْ بَيْنَ الوَرَى مِنْ جَديـــدِ؟

٧- لتُعيــدَ الشَّـــبابَ والفَـرَحَ الْمَعْـ

ـسُـــــولَ للعالَمِ التَّعيـسِ العَميدِ!

٨- أَمْ مَـــلاكُ الفِرْدَوْسِ جَاءَ إلى الأَرْ

ضِ ليُحْيِـــى رُوحَ السَّـــلامِ العَهيدِ!

٩- أنتِ... ما أنتِ؟ أنتِ رَسْمٌ جَميلٌ

عَبْقَـــرِىٌّ مِنْ فَـــنٍّ هـــذا الوُجُودِ

١٠- فيـــكِ ما فيه مِنْ غُمُوضٍ وعُمْقٍ

وجَمَـــــالٍ مُقَـــــدَّسٍ مَعْبُـودِ

١١- أنتِ... ما أنتِ؟ أنتِ فَجْرٌ مِنَ السِّحْـ

ـرِ تجَلَّى لِقَلْبِيَ الْمَعْمُودِ

١٢- فَأَرَاهُ الحيَاةَ في مُونقِ الحُسْـ

ـنِ وَجَلَّى لَهُ خَفَايا الخُلُودِ

١٣- أنتِ رُوحُ الرَّبيعِ، تَخْـ

ـتَالُ في الدُّنْيا فَتَهْتَزُّ رائعاتُ الوُرُودِ

١٤- وتَهُبُّ الحيَاةُ سَكْرَى مِنَ العِطْـ

ـرِ ويَدْوِى الوُجُودُ بالتَّغْرِيدِ

١٥- كلَّما أَبْصَرَتْكِ عَيْنَايَ تَمْشِيـ

ـنَ بخَطْوٍ مُوَقَّعٍ كالنَّشِيدِ

١٦- خَفَقَ القَلْبُ للحَيَاةِ، ورَفَّ الـزْ

زَهْرُ فِى حَقْلِ عُمْرِيَ المَجْرودِ

١٧- وانْتَشَتْ روحِيَ الكَئِيبَةُ بالحُبْـ

ـبِ وغَنَّتْ كَالبُلْبُلِ الغِرِّيدِ

١٨- أنتِ تُحْيِينَ في فُؤادِيَ ما قَدْ

مَات في أَمْسِيَ السَّعِيدِ الفَقِيدِ

١٩- وتُشِيدينَ في خَرَائِبِ رُوحِي

مَا تَلاشَى في عَهْدِيَ المَجْدودِ

٢٠- مِنْ طُموحٍ إلى الجمَالِ إلى الفَنْـ

ـنِ إلى ذلِكَ الفَضَاءِ البَعِيدِ

٢١- وتَبُثِّيـنَ رِقَّةَ الشَّـــوْقِ، والأَحْـ

ـلام، والشَّـــدْوِ، والهوَى فى نَشِيدِى

٢٢- بَعْدَ أَنْ عَانَقَتْ كــــآبةُ أيَّـــا

مِى فُـــؤَادِى، وأَلْجَمَــتْ تَغْريـدِى

٢٣- أنتِ أُنْشُـــودَةُ الأَنَاشِـــيدِ غنَّا

كِ إلَـــهُ الغِنَاءِ، رَبُّ القَصيـــــدِ

٢٤- فيكِ شَبُّ الشَّبابُ، وشَّحَهُ السِّحْـ

ـرُ وشَـــدْوُ الهوَى، وعِطْـــرُ الوُرُودِ

٢٥- وتـراءى الجمَالُ يَرْقُصُ رَقْصًـــا

قُدُسِــــيًّا عَلَى أغَانِى الوُجُـــودِ

٢٦- وَتَهـــادَتْ فى أُفْقِ رُوحِـكِ أوْزا

نُ الأَغَانِـى، ورقَّـــةُ التَّغْريـــدِ

٢٧- فتَمَايَلْتِ فى الوُجُودِ، كَلَحْـــن

عَبْقَرِيٍّ الخَيَـــالِ، حُلْوِ النَّشِـــيدِ

٢٨- خُطُواتٌ، سَـــكْرَانَةٌ بالأَنَاشِيـ

ـدِ، وَصَـــوْتُ، كَرَجْعِ نَـــايٍ بَعيـدِ

٢٩- وَقَـــوَامٌ، يَكَـــادُ يَنْطِقُ بالأَلْـ

حَـــانِ فى كُـــلِّ وَقْفَةٍ وقُعُـودِ

٣٠- كُلُّ شَيْءٍ مُوَقَّعٌ فيكِ، حتَّـــى

لَفْتَةُ الجيـدِ، واهْتِزَازُ النُّهُـــودِ

٣١-أنتِ.. ،أنتِ الحَيَاةُ فى قُدْسِهَا سالسًا

مِــى، وفى سِــحْرِهَا الشَّجِيِّ الفَرِيدِ

٣٢-أنتِ.. ،أنتِ الحَيَاةُ فى رِقَّةِ الفَجْـ

ـرِ وَفِـى رَوْنَـقِ الرَّبيــعِ الوَليــدِ

٣٣- أنتِ... أنتِ الحَيَــاةُ، كُلَّ أَوانٍ

فِــى رُوَاءٍ مِنَ الشَّــبابِ جَديــدِ

٣٤- أنتِ... أنتِ الحَيَاةُ فِيكِ وفى عَيْـ

نَيْكِ آيَــاتُ سِــحْرِها الْمَمْدُودِ

٣٥- أنتِ دُنْيَا مِنَ الأَنَاشِــيدِ والأَحْـ

لامِ والسِّــحْرِ والخيَــالِ الْمَدِيدِ

٣٦- أنتِ فَوْقَ الخيَـالِ، والشِّعْرِ، والفَنْ

نِ وفَــوْقَ النُّهَى وفَــوْقَ الْحُدُودِ

٣٧- أنتِ قُدْسِى، وَمَعْبَدِى، وَصَبَاحِى

وَرَبِيعِــى، وَنَشْــوَتِى، وَخلُودِى

....

٣٨- يا ابْنَةَ النُّورِ، إنَّنِى أنَا وَحْـدِى

مَنْ رَأى فِيـكِ رَوْعَـةَ الْمَعْبُــودِ

٣٩- فَدَعِينِى أَعِيـشُ فِى ظِلِّكِ العَــذْ

بِ وَفِي قُــرْبِ حُسْــنِكِ الْمَشْهُودِ

٤٠- عِيشَـةً للجَمَال، والفَــنِّ، والإلْ

ـهام، والطُّهْرِ، والسَّــنَى والسُّجُـودِ

٤١- عِيشَةَ النَّاسِـكِ البَتُولِ يُنَاجِى الرْ

رَبَّ فى نَشْــوَةِ الذُّهُــول الشَّدِيدِ

٤٢- وامْنَحِيـــنِى السَّلاَمَ والفَرَحَ الرُّو

حِىَّ يَا ضَــوْءَ فَجْرِىَ الْمَنْشُـــودِ

٤٣- وارْحَمِينِى، فَقَدْ تَهَدَّمْتُ فى كَـوْ

نٍ مِنَ اليَـــأسِ والظَّلامِ مَشِـــيدِ

٤٤- أَنْقِذِينِى مِنَ الأَسَـــى، فَلَقَدْ أمْـ

ـسَــيْتُ لا أَسْـتَطِيعُ حَمْلَ وُجُودِى

٤٥- فى شِعابِ الزَّمَانِ والْمَوْتِ أَمْشِى

تَحْــتَ عِبْءِ الحَيَــاةِ جَمِّ القُيُودِ

٤٦- وأُمَاشِى الوَرَى وَنَفْسِـىَ كَالقَبْـ

ـرِ، وَقَلْبِى كَــالعَـالَمِ المَهْـــدُودِ

٤٧- ظُلْمَةٌ، مَا لَهَا خِتَامٌ، وهَــوْلٌ

شَــائِعٌ فى سُــــكُونِهَـــا الْمَمْدُودِ

٤٨- وَإِذَا ما اسْـــتَخَفَّنِى عَبَثُ النَّا

سِ تَبَسَّـــمْتُ فى أَسَـــىً وَجُمُودِ

٤٩- بَسْــــمَةً مُــــرَّةً، كَأَنِّىَ أَسْتَلْ

ـلُ مِــنَ الشَّـــوْكِ ذابِـــلاتِ الوُرُودِ

٥٠- وانفُخِى فى مَشَاعِرِى مَرَحَ الدُّنْـ

ـيَا وَشُـــــدِّى مِنْ عَزْمِـــىَ المَجْهُودِ

٥١- وابْعَثِى فى دَمِى الحَرَارَةَ، عَلِّى

أَتَغَنَّى مَــــعَ المُنَى مِــنْ جَدِيــــدِ

٥٢- وَأَبَــثُّ الوُجُودَ أَنْغَـــامَ قَلْبٍ

بُلْبُـــــلِىٍّ، مُكَبَّـــــلٍ بِـالحَدِيــدِ

٥٣- فَالصَّبَاحُ الجَمِيـلُ يُنْعِشُ بالدِّفْـ

ـءِ حَيَـــاةَ المُحَطَّـــمِ المَكْـــدُودِ

٥٤- أَنْقِذِينِى، فَقَدْ سَــئِمْتُ ظَلامِى

أَنْقِذِيــــنِى، فَقَـــدْ مَلَلْتُ رُكُـودِى

....

٥٥- آهِ يا زَهْرَتِى الجَمِيـــلَةَ لَوْ تَدْ

رِيــنَ مَا جَدَّ فى فُــؤَادِى الوَحِيــــدِ

٥٦- فى فُؤَادِى الغَرِيبِ تُخْلَقُ أَكْوا

نٌ مِنَ السِّـــحْرِ ذَاتُ حُسْــنٍ فَرِيـدِ

٥٧- وَشُمُـــــوسٌ وَضَّــاءَةٌ ونُجُـومٌ

تَنْثُـــــرُ النُّورَ فى فَضَـــاءٍ مَدِيدِ

٥٨- وَرَبِيـــــعٌ كَأَنَّهُ حُـلْمُ الشَّـا

عِـرِ فى سَـــكْرَةِ الشَّبَابِ السَّعِيــــدِ

٥٩- ورِيَـــاضٌ لا تَعْرِفُ الحلَكَ الدَّا

جِـــى وَلاَ ثَـــوْرَةَ الخَرِيفِ العَنِيدِ

٦٠- وطُيُـــــورٌ سِـــحْرِيَّةٌ تَتَنَاغَى

بِأَنَاشِـــــيدَ حُـــلْوَةِ التَّغْرِيــــدِ

٦١- وقُصُـــورٌ كَأَنَّهَا الشَّفَقُ الْمَخْـ

ضُوبُ أَوْ طَلْعَـــةُ الصَّبَاحِ الوَلِيــــدِ

٦٢- وغُيُـــومٌ رَقِيقَــــةٌ تَتَهَــادَى

كَأَبَادِيـــــدَ مِنْ نِثَـــارِ الـــوُرُودِ

٦٣- وَحَيَاةٌ شِـــعْرِيَّةٌ هِىَ عِنْـــدِى

صُـــورَةٌ مِنْ حَيَاةِ أَهْـــلِ الْخُلُودِ

٦٤- كُلُّ هَذَا يَشِيدُهُ سِـــحْرُ عَيْنَيْـ

ـكِ وإِلْهَامُ حُسْـــنِكِ الْمَعْبُـــودِ

٦٥- وَحَرَامٌ عَلَيْكِ أَنْ تَهْدِمِـــــى مَا

شَــادَهُ الحُسْنُ فى الفُـــؤَادِ العَمِيـدِ

٦٦- وحَرَامٌ عَلَيْكِ أَنْ تَسْحَقِى آمـــا

لَ نَفْسٍ تَصْبُـــو لِعَيْشٍ رَغِيــــدِ

٦٧- مِنْكِ تَرْجُو سَـــعَادَةً لَمْ تَجِــدْهَـــا

في حَيَـــاةِ الوَرَى وسِـــحْــرِ الوُجُودِ

٦٨- فَـالإِلَهُ العَظِيمُ لا يَـــرْجُـــمُ العَبْـ

ـدَ إذَا كَـــانَ في جَـــلالِ السُّجُـــودِ

ينقلنا عنوان قصيدة الشابىّ مباشرة إلى جـو روحـانى خـالص، يمـتزج فيـه الحبُّ بالقداسة والطهر. فالصلوات طقس مقدس له سماته، أو هو خطاب تعبُّدى، له مفرداته الخاصـة التـى تمـيزه عـن أى خطـاب آخـر. إنـه خطـاب يتوجـه بـه (الأرضى) إلى (السماوى)، ويشحنه بكل مفردات العشق والعبودية والخضوع، سـعيًا إلى التقرب منه ونيل رضاه والظفر بوصاله ونعيمه. وقد جـاءت (الصلـوات) بصيغـة التنكير، لتسبح فى فضاء معنوى واسع، بعيدًا عن التقييد والتحديـد. كمـا جـاءت بصيغة الجمع، دلالة على كثرتهـا وتدفقهـا؛ فهـى ليسـت صـلاة واحـدة أو طقسًـا واحدًا، يؤديه العابد، ولكنها مجموعة صلوات أو ابتهالات، تعكس مدى ما يضطرم فى نفس العابد العاشق من مواجد، وتؤكد رغبته الحقـة فـى إظهـار أكـبر قـدر مـن الخضوع والطاعة وتوقه إلى امتداد التواصل مع معبوده، تعبيرًا عن صدق أحاسيسـه. ولعل هذا ما يفسر طول القصيدة وامتدادها إلى ثمانية وستين بيتاً.

غير أنَّ هذه (الصلوات) لا تلبث أن تُخَصَّص وتُحدَّد -مجازيًـا- فـإذا هـى صلوات تُرَتَّل فى هيكل الحب، وابتهالات إلى ينبوع الجمال المقدَّس، وكـأنَّ للحـبِّ محرابًا أو معبدًا يُتعَبَّد فيه، وتُؤَدَّى فى رحابه طقوس العشق، وبذلك تتحـول اللغـة الشعرية، إلى ما يشـبه (الأوردة) أو الطقـوس أو الـتراتيل التعبديـة، يرددهـا عاشـق متبتل فى محراب الحبِّ، تقربًا للمحبوب وطمعًا فى رضاه، بعد أن تقـدس وتجلـى فى صورة علوية؛ وهكذا تبشِّرنا القصيدة بخطاب عشـق جديـد، يبثـه عاشـق عـابد للجمال الروحى، فى صـورة ابتهـالات وتراتيـل ودعـوات حـارة وتسـابيح شـعرية،

متوجهًا بها إلى المحبوب الذى تجلت فيه صفات الجمال المطلق أو الجمال الكلِّى للوجود، سابحًا بتهويماته على أجنحة الخيال، متطلعًا إلى عالم (مثالى) يفتقده فى الواقع.

....

يستهل الشاعر العاشق صلواته أو طقوسه التعبدية بمشهد ترتيلى، يتغنى فيه بصفات المحبوبة المتجلية فى المرئيات المحسوسة وغير المحسوسة، والساكنة فى الزمن الجميل والطبيعة البديعة:

١- عَذْبَةٌ أنتِ، كالطُّفُولَةِ، كَالأَحْـ

ـلامِ كـــــاللَّحْنِ، كالصَّبَاحِ الجَديـدِ

٢- كالسَّمَاءِ الضَّحُوكِ، كـاللَّيْلَةِ القَمْـ

ـراءِ، كـــــالوَرْدِ، كابْتِسَـــامِ الوَليدِ

إنَّ هذا المشهد الترتيلى الاستهلالى، يمثل الموجة الأولى من الصلوات، ويُختزن فى بيتين دائريين، يتوجه خطاب العشق فيهما إلى المحبوب مباشرة، عبر تلك الجملة الاسمية الاستهلالية (عذبة أنتِ) التى يتقدم فيها الخبر على المبتدأ، وهو تقديم ذو دلالة؛ فهو يخفِّف من وقع التقريرية فيما لو قال (أنت عذبة)، ويكسر الإيقاع النمطى الذى لا يتفق وسمات خطاب الصلوات أو العشق، فمن المناسب أن يتأخر ضمير المخاطب، وتتقدم صفته، وكأن المحبوب يُعرف بصفاته قبل ذاته. ولكن ما دلالة صفة (العذوبة) التى تتمركز حولها صفات المحبوبة؟ إن كلمة (عذوبة) -معجميًا- هى الماء الطيب الفرات، وكأن العاشق يراها نبع الارتواء، فهى التى تمنح الحياة، وتجعل لها مذاقًا عذبًا، بالنظر إلى اقتران المعنى بحاسة الذوق، فكأن حياته اعذوذبت واحلولت بها.

وإذا تتبعنا المعانى المعجمية الأخرى للكلمة، فإننا نظفر بدلالات أخرى، ففى اللسان[٢]: أعذب عن الشيء: امتنع، وعذبه عنه: منعه وفطمه، فهل يعنى هذا التضاد دلالة ما؟ هل يشير إلى أن الموصوف به، قادر على أن يمنح الشيء ونقيضه؟ وهل يعنى ذلك أن علاقة الشاعر بالمحبوبة، تتأرجح بين (الرى والظمأ) و(والعطاء والمنح)؟

وتكشف لنا المادة المعجمية للكلمة عن دلالة نفسية أخرى، فالعذابة هى رحم المرأة؛ وبذلك يحتشد وصف الشاعر لمحبوبته بـ (العذوبة) بدلالات الأمومة والرحم والفطام والريّ أو الشراب السائغ الفرات...

وتمتد صورة المعشوقة عبر حزمة من التشبيهات المتعاقبة، التى تشتبك فى علاقة حميمة مع طرفى الجملة الاسمية، فهذه المعشوقة العذبة تتجلى فى المرئيات والمجردات، وتستحضر أجمل صور الحياة والطبيعة والزمن والوجود (الطفولة- الأحلام- اللحن- الصباح الجديد- السماء الضحوك- الليلة القمراء- الورد- ابتسام الوليد).

إن هذه الصورة تكتنز بدلالاتها الرمزية والنفسية، فضلاً عما تمتاز به من طزاجة وجدة، فالمحبوبة فى عذوبتها تستحضر زمن الطفولة، فتعكس حنين الشاعر إلى زمن ماضوى جميل، يقترن بالوداعة والبراءة والنضارة. إنه زمن اللهو البرئ الذى عاشه الشاعر بمنأى عن هموم الحياة ومفاجآتها المزعجة.

إن تشبيه المحبوبة بالطفولة، صورة جديدة تدهش القارئ، وتنبض بدلالاتها النفسية. فالمشبه ينتقل من إطاره الحسى إلى إطار معنوى مجرد، ينفتح فيه الخيال على فضاء زمنى بعيد حافل بالنضارة والغضاضة والوداعة، وتنتقل فيه المحبوبة من حيث هى كائن حسى له ملامحه وصفاته، إلى زمن أثير يفتقده الشاعر، ويحنّ إليه ويتمنى لو لم يفارقه...

لقد استعاد الشابّى ذكريات طفولته السعيدة فى غير قصيدة، وتغنى بها

باعتبارها جنته الضائعة. وثمة قصيدة فى ديوانه (أغانى الحياة) يرسم فيها صورة رائعة لحياة الطفولة التى عاشها براءة ووداعة وطهرًا فى أحضان الطبيعة التى أحبها، فيقول[٣]:

أيام كانت للحياة حلاوة الروض المطيرْ
وطهارة الموج الجميل، وبحر شاطئه المنير
ووداعة العصفور، بين جداول الماء النمير
أيام لم نعرف من الدنيا سوى مرح السرور
وتتبع النخل الأنيق وقطف تيجان الزهور
وتسلّق الجبل المكلّل بالصنوبر والصخور
وبناء أكواخ الطفولة تحت أعشاش الطيور
مسقوفة بالورد والأعشاب والورق النضير
نبنى فتهدمها الرياحُ، فلا نَضِجُّ ولا نثور
ونعود نضحك للمروج وللزنابق والغدير

هذه هى الطفولة كما عاشها الشابّى، مرحًا ولهوًا وبهجة واندماجًا بالطبيعة الساحرة، وهذا هو عالمها النقىُّ الذى لا يعرف الشقاء والكدر، وتلك هى جنته الضائعة، التى ظل يبكيها ويتحسر عليها[٤]. يقول فى قصيدة أخرى بعنوان (الطفولة):

لله ما أحلى الطفولة إنها حلم الحياةِ
عهد كمعسول الرؤى ما بين أجنحة السُّباتِ
نرنو إلى الدُّنيا وما فيها بعَيْن باسمهْ
ونسير فى عدوات واديها بنفس حالمهْ

....

إن الطفولـة زهـرة تهـتز فـى قلــب الربيــع
ريّانـةٌ مـن ريِّـق الأنـداء فـى الفجـر الوديـع
غنّـت لهـا الدُّنيـا أغـانى حبِّهــا وحبورهــا
فتـأودت نشـــوى بــأحلام الحيــاة ونورهــا

....

إن الطفولـــة حقبـــة شـــعرية بشــــعورها
ودموعها، وسرورها، وطموحهـا، وغرورهـا
لم تمش فى دنيا الكآبة، والتعاسة والعـذاب
فترى على أضوائها ما فى الحقيقة من كذاب

هذا هو عالم الطفولة الذى فارقه الشـاعر مرغمًـا، فـأُبدل بالصفـاء والحبـور كآبة وتعاسة، إلى أن طرقت المحبوبة أبواب قلبه، فأعادته إلى ذلك العـالم الجميـل أو ذلك العهد المعسول الرؤى، فاستعاد بها ذكريات الطفولة وسعادتها، وردّت إليـه تلك المعانى الجميلة والقيم النبيلة التى سلبتها الأيام منه...

وكما اقترنت صورة المحبوبة بزمن الطفولة، فقد اقترنت كذلـك بـالأحلام، أو ذلك الزمن المخملى الأثير، الذى تستطيع الذات أن تنعتق فيه من حـدود الزمـن الواقعى، وتحقق فيه رغباتها التى عجـزت عـن تحقيقهـا فـى الواقـع، وتنعـم فيـه بالنشوة والسعادة.

إن تشبيه المحبوبة بالأحلام، يخرجها من عالم الإدراك الحسى إلى الزمــن المطلق، الذى لا يقاس بمقاييس الواقع.

ويقترن تشبيه المحبوبة بــ (اللحن) بدلالات عدة، فمنـه يتولّـد الإحســاس بالبهجة والنشوة والطرب والاهتزاز. وهو رمز لإيقاع الحيـاة وتجددهـا وغـذاء لـلروح

والوجدان،وهو المعنى الذى يحرص الشاعر على تأكيده. ونعنى بذلك العشقَ الروحى الذى يسمو بالروح ويطهر النفوس.

أما الصباح الجديد الذى تستحضره صورة المحبوبة، فهو رمز التجدُّد والإشراق والنور والحلم بواقع مغاير أو زمن جديد، يتحقق فيه للشاعر آماله. وإذا كان الحنين إلى الطفولة، يعكس حنين الشاعر إلى الماضى، فإن تَوْقَهُ إلى الصباح الجديد، تطلعٌ إلى المستقبل.

ويستثيرتشبيه المحبوبة بـ (السماء الضحوك) إيحاءات جديدة، فـ (السماء) تقترن بالعلو والبُعد والاتساع والصفاء، فضلاً عما توحى به من قداسة. وقد أضاف إليها (النعت) دلالات أخرى، كالإيحاء بالبهجة والإشراق والتفاؤل والانكشاف، وقد أكسبت صيغة (المبالغة) تلك الدلالات، سعة وديمومة وامتدادًا.

وينفتح تشبيه المحبوبة بـ (الليلة القمراء) على دلالات أخرى، فهى نَسْخٌ لصورة الظلام والانقباض والوحشة، وإيحاء بأجواء الألفة والأنس والسمر، وتَوْقٌ إلى زمن آخر من الأزمنة المحببة إلى النفس (الطفولة- الصباح الجديد- الليلة القمراء).

إن صورة المحبوبة تستحضر الأزمنة الجميلة، وهى ترتفع بصفاتها كالسماء الضحوك، وتحقق المتعة الروحية (كاللحن)، وتمنح العطر والشذا وتشيع الإحساس بالبهجة والجمال (كالورد)، وهى أيضًا إيحاء بزمن جديد (الربيع).

ولا يخلو تشبيه عذوبة المحبوبة بـ (ابتسام الوليد) من الدلالة الزمنية، فهى حنين إلى الزمن الأول، زمن البدء والتفتح والبراءة واستقبال الحياة...

الملاحظ أن هذه التشبيهات الثمانية الممتدة، تميل فى أغلبها إلى المجردات، ولا تستهدف التركيز على الجمال الحسى للمحبوب، بقدر ما تهدف إلى تأكيد الأثر النفسى. كذلك فإن إلحاح الشاعر على صور معينة، تقترن بأزمنة ماضوية أو مستقبلية، يشير إلى عدم توافق الذات مع واقعها، ويؤكد رغبتها فى

الخلاص من هذا الواقع ؛ ولذلك فالمحبوبة ترتبط عنده بزمن جميل يفتقده. وهو لا ينظر إليها باعتبارها (جسدًا) جميلاً، بل باعتبارها (روحًا) جميلة مؤثرة، ولذلك ينطلق في علاقته بها من (المجرد) لا (المحسوس)، ويتجذّر وجودها في وجدانه، بما يمكن أن يحققه من متعة روحية أو أثر نفسي، كالأنس والألفة والطمأنينة والأمان، كدلالات (الليلة القمراء) والتوق إلى زمن البراءة والوداعة (الطفولة). والنشوة الروحية التي تحدثها عذوبة الألحان وشذا الورود والخلاص من الواقع بالأحلام الجميلة، والتطلع إلى صباح جديد عامر بالنور والإشراق والبهجة... تلك هي صورة محبوبته كما يراها ويهواها...وهي صورة (فريدة) قلّما نظفر بها في شعرنا الوجداني...

وقد ساهمت عناصر كثيرة في صنع تلك اللوحة الفنية الفريدة، فبدأت بحاسة الذوق في كلمة (عذبة)، التي تمثل نقطة الارتكاز التي تنتهي إليها كل الصور، بحيث تنضوي عناصر اللوحة جميعًا تحت لوائها، لتكون (العذوبة) هي الوصف السائد أو العامل المشترك الذي يجمع بين المحبوبة والطفولة والأحلام واللحن والسماء الضحوك والليلة القمراء والورد وابتسام الوليد، فحاسة الذوق هي وسيلة الشاعر الوحيدة للإحساس بهذه العناصر جميعًا، وهو ضرب من ضروب تراسل الحواس، حلّت فيه حاسة الذوق محل حواس أخرى كالرؤية والشم والسمع ؛ فصار كل ما يُدرك بالرؤية (كالسماء والصباح) أو بالرؤية والشم معًا (كالورد) أو بالصوت والسمع كاللحن، صار كل ذلك خاضعًا أو رهنًا بحاسة (الذوق). ولذلك دلالته النفسية الواضحة، فالإلحاح على الصور الفَمِّيَّة أو الذوقية، لا يعكس شبع الذات وارتواءها، بقدر ما يعكس إحساسها الحاد بالظمأ والحرمان، تبعًا لقوانين علم النفس. وثمة عناصر أخرى ساهمت في تشكيل تلك اللوحة، كالصور اللونية أو دلالات الألوان الموحية بالتفاؤل والإشراق والبهجة والضياء، كاللون النوراني في (الصباح الجديد) و (الليلة القمراء) و (السماء الضحوك) و

(ابتسام الوليد) وكاللون الوردى فى (الأحلام) و(الورد)؛ وبذلك ترتبط صورة المحبوبة بالأحلام الوردية والنور والموسيقى والبراءة والوداعة والإشراق والتجدُّد.

وتمتاز تلك اللوحة التصويرية فى البيتين الأول والثانى، ببنائها الإيقاعى المميز، وهو بناء دائرى تلعب فيه كاف التشبيه دورًا محوريًا فى تعميق الإيقاع الصوتى وتجانسه. وباستثناء الكلمة الاستهلالية الأولى (عذبة) التى جاءت مرفوعة، وأكسبها التنوين جرسًا إيقاعيًا خاصًا، فإننا نجد الكلمات الأخرى تخضع جميعها لتأثير الجرِّ، سواء باستخدام كاف التشبيه والجر، أو الإضافة؛ مما ربطها بضفيرة صوتية واحدة، وأوجد تجانسًا صوتيًا واسعًا، ينبعث من توحد النغم الصوتى (حركة الكسر) كما يتوافق مع حركة الروى ذاتها، ويجسِّد طابع الحزن والانكسار الذى تنطلق منه التجربة ذاتها.

وتمتد الموجة الثانية عبر ثلاثة أبيات (٣، ٤، ٥)، تتشابه فى بنائها الأسلوبى، حيث يتكرر أسلوب التعجب بالصيغة ذاتها، ثلاث مرات:

٣- يالَهَا مِنْ وَدَاعَةٍ وجَمَالٍ
وشَبَابٍ مُنَعَّمٍ أُمْلُودِ!

٤- يالَهَا مِنْ طَهَارَةٍ تَبْعَثُ التَّقْـ
ـديسَ فى مُهْجَةِ الشَّقِيِّ العَنيدِ!

٥- يالَهَا رِقَّةً يكادُ يَرِفُّ الْـ
ـوَرْدُ مِنْها فى الصَّخْرَةِ الجلْمودِ!

إنَّ هذا البناء الأسلوبى الذى يرتكز على تكرار صيغة التعجب تلك (يا لها...) يبدو أقربَ إلى طقوس المناجاة والتسابيح، حيث يعبِّر الإيقاع الصوتى الناجم عن الياء والهاء الممدوتين فى بنية (يا لها...) عن الاستطالة والامتداد، الملائميْن

للمناجاة، فضلاً عما يحدثه التنوين المقترن بالكسر من تضفير صوتى فى الكلمات التالية (من وداعةٍ، وجمالٍ، وشبابٍ منعَّمٍ أملودِ...) حيث يتوحد النغم، متوافقًا مع لحظات التوحُّد الوجدانى.

وتتحول بنية الخطاب فى تلك الموجة، فتبدو أقرب إلى الحوار الداخلى أو (المونولوج). وترتكز المناجاة على التغنى بقيم الجمال المثالية، المتجسدة فى المحبوبة. ويتوحد المعنى بالحسِّ، فيمتزج الجمال والشباب المترف الغضّ، بالرقة والطهارة والقداسة، وتتجاوز فيه المرأة دورها الأنثوى، باعتبارها مثيرًا حسيًا، لتتحول إلى (مثال) أو (نموذج)، تنتهى إليه خصال الكمال، ويتوحد فيه الحسِّى بالمعنوى، وإن ظلت الهيمنة للمعانى المجردة التى يحرص الشاعر العاشق على إظهارها، كالوداعة والطهارة والرقة؟ كما يحرص على الارتفاع بنموذجه إلى آفاق (علوية)، فإذا به يتحول إلى طاقة روحية خلاقة، قادرة على هداية الأشقياء وصنع المعجزات، حتى ليتحول الصخر الجلمود -بما تفيضه عليه- عن طبيعته الصلدة القاسية، فإذا هو يحاكيها نعومة ورقة، ويصير مصدرًا للعطاء والبهجة.

إن مثل هذه الصفات المعجزة، لابد أن تستثير الذهن وتبعث الحيرة، وتُفجِّر السؤال عن كنه صاحبتها وحقيقتها؛ ولذلك تنبنى الموجة الثالثة من التراتيل (من البيت السادس حتى الثانى عشر) على بنية الاستفهام التى تتقاطر فى كثافة، وتتباين فى صيغها لتجسد الحيرة والانبهار الكامنيْن فى أعماق الذات... أى شىء تُراك؟ أنت... ما أنت؟ هل أنت (فينيس)؟ تلك هى أسئلة الحيرة والدهشة والانبهار التى يرددها العاشق، الذى يرى فى محبوبته نموذجًا يتأبى على المألوف، ويتعالى عن النموذج البشرى. وهذا ما تعكسه صيغ الاستفهام ذاتها، فهى لا تشير إلى كائن بعينه، بل تهوِّم به فى فضاءات واسعة، وتخرج به عن أى إطار محدَّد، فيتأرجح بين (الشيئية) و (الكلية)، وينزع إلى (التجريد) و (العموم) و (الإطلاق).

وتحاول الذاكرة أن تستحضر (المثال) أو (القرين) أو (النموذج) الشبيه،

حتى تستريح من عناء التفكير، فلا تفارقها الحيرة ولا تصل إلى اليقين، فتتوزّع في محاولتها بين (الأسطورى) و (الملائكى) أو بين (فينوس) آلهة الجمال الإغريقى و (ملاك الفردوس)... وهو لا يكتفى بمجرد (المشاكلة) بين الصورتين، بل يخضعها للإطار الذى يضع فيه نموذجه، باعتباره (رسولاً) يعيد للعالم التعيس شبابه وفرحه المعسول (لاحظ ارتباط هذه الصورة الذوقية بصورة المعشوقة العذبة) وهو يرتفع بها عن النموذج البشرى، حين يتخيلها (ملاك الفردوس) الذى جاء إلى الأرض، موكلاً بإحياء روح السلام وإشاعته بين البشر. إن صورة المحبوبة التى تشبه ملاك الفردوس، تجعلنا نستحضر صورتها، وهى تبدو كالسماء الضحوك؛ مما يؤكد الصورة العلوية التى يرسمها الشاعر لمحبوبته.

وتأتى الموجة الرابعة من الصلوات، امتدادًا لموجة التساؤلات السابقة، ولكنها تمتاز عنها بتدفقها وامتداها، حيث تستغرق اثنين وعشرين بيتًا (من٩-٣٠)، وهى تمتاز عن الموجة السابقة فى بنائها الأسلوبى، فإذا كان السؤال فى الموجة السابقة، قد ارتبط بالشك والحيرة واقترن بـ (التخيير) (هل أنت فينيس... أم ملاك الفردوس؟) فإن طرح السؤال فى هذه الموجة، يقترن بجواب يقينى، (أنت فجر من السحر- أنت روح الربيع...إلخ) كما يرتكز السؤال على بنية واحدة متكررة (أنتِ... ما أنتِ؟) ويتصدر البنية ضمير المخاطب الأنثوى المفرد، ليؤكد وجود المعشوقة وحضورها الطاغى المتجذّر فى وجدان الشاعر، وكأن فى إفراده وإطلاقه، تجسيدًا للحظة التأمل التى يحتشد فيها الذهن فى لحظة خشوع واستغراق، متأملاً ومتسائلاً عن كنه هذه المحبوبة. وتمتد لحظة التأمل تلك برهة من الزمن، قبل أن يتفجّر السؤال متلبسًا بصيغة الاستفهام (... ما أنت؟) التى تخرج المحبوبة عن طبيعتها الأنثوية أو البشرية، لتحلّق بها مرة أخرى فى سماء التجريد والإطلاق، وهو ما ينسجم مع جواب السؤال:

٩- أنتِ... ما أنتِ؟ أنتِ رَسْمٌ جَميـــلُ
عَبْقَــــرِىٌّ مِنْ فَـــــنِّ هـــــذا الوُجُودِ

١٠- فيكِ ما فيــــه مِنْ غُمُوضٍ وعُمْـــقٍ
وجَمَـــــالٍ مُقَــــدَّسٍ مَعْــبُـــودِ

إنه العشق حين يقترن بالفن والجمال والتصوف، ويقترب من المثالية والكمال، وتستحيل فيه المحبوبة إلى لوحة فنية فريدة، تنطق بعظمة الخالق وإبداعه. إنَّ الرسم ضد المحو، وتأكيد للوجود ووصفه بالجمال والعبقرية، دلالة على الإبداع والتفرُّد ومجاوزة المألوف. وهو لا يقف بمحبوبته عند هذا التصوُّر، بل ينأى بها عن الحسى الشهوانى، ويمنحها نفحة صوفية تمتزج برؤيته الفلسفية للكون والوجود؛ فيراها صورة من الوجود فى سحره وغموضه وعمقه. ويقترب فى رؤيته من رؤية المتصوفة أصحاب وحدة الشهود، فيراها مَجْلىً من مجالى الوجود، ومرآة عاكسة لما فيه من إبداع وجمال، ويرفعها إلى مرتبة علوية، ويخلع عليها قداسة فيراها رمزًا للجمال المقدس.

وتتوالى موجات التساؤل من خلال الصيغة المتعاقبة (أنت... ما أنتِ) والتى تعكس إحساس العاشق بالانبهار أمام نموذجه الجمالى الفريد، وتتقاطر الصور الرومانسية الأخَّاذة التى تتحد فيها صورة المحبوبة بالطبيعة، وتمتزج بأجواء من القداسة والسحر والضياء، وتحاط بإشراقات وإيماءات قُدسية. ويمنحها الشابّى قدرات روحية هائلة، فيراها (فجرًا من السحر) يصور لقلبه الحياة فى أبهى وأكمل صورها، ويتخيلها (روح الربيع) التى تبعث الحياة، وتخلق عالمًا سحريًا يزدان بالشذا والألحان. وعلى هذا النحو، تتوالى صور المحبوبة، مقترنة تارة بلوحة الخلق والإبداع (أنت رسم جميل عبقرى)، وتارة أخرى بقوى سحرية مؤثرة (أنت فجرمن السحر)، وتارة ثالثة بقوى روحية خلاَّقه (أنت روح الربيع) لتُعيد تشكيل العالم وفق قانون إبداعى، فينبض بالجمال والحياة والسحر والإبداع.

وتعد صورة المحبوبة التى تبعث الحياة، وتبثُ الحركة فى الوجود والأحياء، أكثر الصور ورودًا فى القصيدة. وهى تمتد عبر مشهد كامل، بدءًا من البيت الثالث عشر، حتى الثانى والعشرين، وفيه تتجلى المحبوبة بصفاتها السحرية الخارقة، فتنسخ الظلام ضياءً، والجدب خصبًا، وتنفخ فى الجمادات، فتحيا وتختال بجمالها القدسى وخطواتها الموقعة بالموسيقى، فتنشل شاعرها العاشق من هوة اليأس، ويخفق قلبه للحياة، وتنتشى روحه الكئيبة بالحب، وتستعيد طموحها إلى الجمال والفن.

إن حركة المحبوبة تقترن بالإيقاع والموسيقى، وتنعكس هذه الحركة الإيقاعية على الذات العاشقة المولعة بالجمال والموسيقى، حتى تصير حياتها رهنًا بهذه الحركة، فتتحول دلالات الجمود إلى النقيض.

إن حركة المحبوبة أو خطواتها الإيقاعية، تعادل حركة الحياة ذاتها، وهى لا تبعث الحياة فى القلب الجامد فحسب، بل ترتبط بالخصب والانتشاء والبهجة وتجدُّد الأمل.

ويؤدى ضمير المخاطب (أنتِ) دورًا محوريًا فى طقوس الصلوات، فهو يتصدر فى كثير من الأحيان كل دفقة أو موجة أو ترتيلة، وتتنوع أنماطه بتنوع مقام العشق، فهو قد يأتى فى سياق التعجب والانبهار، مقترنًا بالسؤال والجواب، ممثلاً فى هذه البنية:

٩- أنتِ... ما أنتِ؟ أنتِ رَسْـــمٌ جَميـلٌ

عَبْقَـــرِىٌّ مِنْ فَـــنٍّ هـــذا الوُجُودِ

١١- أنتِ... ما أنتِ؟ أنتِ فَجْرٌ مِنَ السِّحْـ

ـرِ تَجَـــلَّى لِقَلْبِـــىَ المَعْمُـــودِ

وقد يتصدر فى سياق الإثبات فى مفتتح ترنيمة جديدة، حاملاً معـه موجـة أو دفقة من دفقات الوجدان فى مشهد تصويرى أخاذ، يتشكل من عناصر مختلفـة، كالصور الحركية واللونية والبصرية والشمّية والصوتية، كما يتمثل فى هذا المشهد:

١٣- أنـــتِ رُوحُ الرَّبيـــعِ، تَـــخْـ
ـتَالُ فى الدُّنْيا فَتَهْتَـــزُّ رائعاتُ الوُرُودِ

١٤- وتَهُبُّ الحَيـاةُ سَـــكْرَى مِنَ العِطْـ
ـرِ ويَـــدْوِى الوُجُـــودُ بالتَّغْرِيـدِ

١٥- كلّما أَبْصَرَتْكِ عَيْـــنَاىَ تَمْشـــيـ
ـنَ بخَطْـــوٍ مُوَقَّـعٍ كالنَّشـــيدِ

١٦- خَفَقَ القَلْبُ للحَيـــاةِ، ورَفَّ الـــزْ
زَهْـــرُ فـــى حَقْـــلِ عُمْرِىَ المَجْـرودِ

١٧- وانْتَشَتْ روحِىَ الكَئِيبَـــةُ بالحُـبْ
بِ وغَنَّـــتْ كـالبُلْبُـــلِ الغِرِّيـــدِ

إن الصور الحركية، هى العنصر الأساسى فى تلك اللوحة، فالمحبوبة تحلُّ فى الربيع، وتتوحد به فتصير روحه المحركة الباعثة للنماء والإثمار، وتنعكس حركة المحبوبة على ما حولها، فتنثال الصور الحركية على هذا النحو:

١- تهتز رائعات الورود.

٢- تهبُّ الحياة سكرى.

٣- يخفق القلب للحياة.

٤- يرفُّ الزهر فى حقل عمر العاشق.

وتنعكس حركة المحبوبة على الطبيعة الصامتة، فيصاحبها نوبة صحوٍ وانتشاء، ولذلك تقترن الصور الحركية بالصور الصوتية المعبرة عن الموسيقى الصادحة المغردة:

١- يَدْوِى الوجود بالتغريد.

٢- يحدث الانتشاء للروح الكئيبة، فتغنى كالبلبل الغريد.

٣- المحبوبة تمشى بخطو موقع كالنشيد.

وتتجاوب الصور البصرية والشمية مع العناصر الأخرى، فترتبط رؤية المحبوبة، وهى تمشى بخطواتها الموقعة، بصور الحركة كخفقان القلب ورفيف الزهر. وينعكس شذا المحبوبة على ما حولها، فتفيض على الورود والوجود، فتبدو الحياة (سكرى) من العطر، ويتحقق الانتشاء الروحى للذات المكتئبة. وقد جاءت الأبيات السابقة كلها موصولة فى بناء دائرى، فيما يشبه الموجة الواحدة المتدفقة، التى تنثال معبرة عن التدفق الوجدانى واحتدام العاطفة، فليس ثمة مجال لالتقاط الأنفاس. ولا تكاد الموجة تصل إلى نهايتها، حتى تلتحم بها موجة أخرى، تُسْتَهَل بصيغة الخطاب ذاتها، على النحو الماثل فى هذه الموجة:

١٨- أنتِ تُحْيِيـــنَ فى فُؤادِىَ ما قَـــدْ
مَات فى أَمْسِـــىَ السَّـــعيدِ الفَقيـدِ

١٩- وتُشِـــيدينَ فى خَرَائِبِ رُوحِـــى
مَا تَلاشَـــــى فى عَهْـــدِىَ المَجْـــدودِ

٢٠- مِنْ طُـــمُوحٍ إلى الجَمَالِ إلى الفَـــنْ
ـن إلى ذلِكَ الفَضَـــــــاءِ البَعيـــــــدِ

٢١- وتَبُثِّيـــنَ رِقَّةَ الشَّـــوْقِ، والأَحْـ
ـلام، والشَّـــدْوِ، والهَوَى فى نَشِيدِى

٢٢- بَعْدَ أَنْ عَانَقَـــــتْ كآبةُ أيّــــا

مِي فُـــؤَادِي، وأَلْجَمَتْ تَغْريـــــدِي

وتمتـاز هـذه الموجـة بخصوصيتهـا، فتكشـف عـن أزمـة الـذات الحـادة وانكسارها، قبل ظهور المحبوبة، فقد حوصرت بـ (الفقد) واليأس والكآبة، وفقـدت تماسكها، وتوقّف الْمُغَـنّي عن الغنـاء، إلى أن تجلّـت المحبوبـة بصفاتهـا الفريـدة، فنفخت فى روحه، وأحيت آماله وأعادته إلى زمنه الأثير، زمن البراءة والوداعة، أو زمـن الطفولـة السعيد الـذى افتقـده فـى زحـام الحيـاة وآلامهـا، وفجـرت طاقاتـه الروحية، والإبداعية فألهمته الفن والغناء وأعادته للتغريد من جديد، حتّـى صـارت حياته رهنًا بخطاها، فأقام لها فى قلبه معبـدًا يناجيهـا ويلهـج بصفاتهـا، ويتغنـى بمحاسنها، ويبوح بمواجده. وقد لعب عنصر التضاد دورًا بـارزًا فـى هـذه الموجـة، فأوجد ثنائية كبرى طرفاها المحبوبة وواقـع الشـاعر، فتوزعـت تلـك الثنائيـة بـين الحياة والموت، والتشييد والتلاشى، والحركة والسكون، والأمـل واليـأس، والتغريـد والكآبة، وتحولت دلالات السكون إلى النقيض. وتستأثر الذات وحدها بذلك التحول الإيجابى، الذى أحدثته المحبوبة، على نحو ما يعبر عنه خطاب العشق:

١- أنت تحيين فى فؤادى ما قد مات...

٢- وتشيدين فى خرائب روحى ما تلاشى...

٣- وتبثين رقة الشوق... فى نشيدى.

ونلاحظ أن ثمة عناصر لغوية، ساهمت فى تلاحـم هـذه الموجـة وتدفقهـا، منها الفصل بين الفعل ومفعوله بالجار والمجرور (أنـت تحيـين فـى فـؤادى مـا قـد مات...) وتعلُّق الجار والمجرور (فى أمسـى) بـالفعل (قـد مـات)، وإردافـه بنعتـين متتاليين (الفقيد السعيد)، بحيث لا يمكن الوقوف إلا بعد أن يفرغ القارئ تمامًا من قراءة البيت كاملاً. وتطرد تلك السمة فى البيت التالى، حيث يتأخر المفعول به، فلا

يأتى إلا فى صدارة الشطر الثانى، ويـأتى الجـار والمجـرور الموصـوف (فـى عهـدى المجدود) فلا يدع مجالاً للتوقف أو التقاط النَّفَس. وقد امتد هذا التلاحم أو التدفـق إلى البيت الذى يليه (من طموحٍ...) حيث تعلّق الجار والمجرور بالفعل (تلاشى) فى البيت السابق عليه، ثم تتابعت المجرورات لتؤكد هذا التدفق:

٢٠- مِنْ طُمُوحٍ إلى الجَمَالِ إلى الفَـنْ
ـنِ إلى ذلِكَ الفَضَـــــاءِ البَعيـــدِ

كما تساهم المعطوفات المتعاقبة فى البيت الرابع من هذه الموجة، فى تعميق هـذا التدفـق وانسـيابه، حتـى إن الجـار والمجـرور (فـى نشـيدى)، المتعلـق بفعـل الاستهلال (وتبثين) يتقهقر حتى آخر البيت، تأكيدًا على هذا النمط الدائرى:

٢١- وتَبُثِّينَ رِقَّةَ الشَّـوْقِ، والأَحْـ
ـلام، والشَّدْوِ، والهوَى فى نَشِـــيدِى

ويرتبط آخر بيت فـى هـذه الموجـة ارتباطًـا معنويًـا بمـا قبلـه، مـن خـلال البناء الظرفى الاستهلالى، الـذى يمتـد بـالمعنى لتكتمـل بذلـك آخـر لبنـة فـى هـذا البناء الدائرى.

ومـا إن تنتهـى هـذه الموجـة، حتـى تتبعهـا موجـة أخـــرى أشـدُّ تدفقًـا وأكثر امتدادًا، محتفظة ببنائها الأسلوبى مـن حيـث الاسـتهلال بصيغـة الخطـاب الإثباتية ذاتها:

٢٣- أنتِ أُنْشُـــودَةُ الأَنَاشِـيدِ غنَّـــا
كِ إلَـــهُ الغِنَـــاءِ، رَبُّ القَصيـــــدِ

٢٤- فيكِ شَبُّ الشَّبابُ، وشَّحَهُ السِّحْـ
ـرُ وشَـــدْوُ الهوَى، وعِطْــرُ الوُرُودِ

٢٥- وتـراءى الجَمَالُ يَرْقُصُ رَقْصًـــا

قُدُسِـــــيًّا عَلَى أغَانِى الوُجُــــودِ

٢٦- وَتَهــــادَتْ فى أُفْقِ رُوحِـكِ أَوْزا

نُ الأغَانِـى، ورقَّـــــةُ التَّغْرِيــــــدِ

٢٧- فَتَمَايَلْتِ فى الوُجُودِ، كَلَحْـــــن

عَبْقَرِيٍّ الخَيَـــــالِ، حُلْوِ النَّشِــــيدِ

٢٨- خُطُواتٌ، سَـــكْرَانَةٌ بالأَنَاشِيـ

ـدِ، وَصَـــوْتٌ، كَرَجْعِ نـــاى بَعيـدِ

٢٩- وَقَــــوَامٌ، يَكَــــادُ يَنْطِقُ بالأَلْـ

ـحـــــانِ فى كُــــلِّ وَقْفَةٍ وقُعُــودِ

٣٠- كُلُّ شَىْءٍ مُوَقَّعُ فيكِ، حتَّــــى

لَفْتَةُ الجيــدِ، واهْتِزَازُ النُّهُـــــودِ

فى هذه الموجة، تنسى الـذات همومهـا وأوجاعهـا، وتسـتغرق فـى ترنيمـة أو تسبيحة طويلة، تلهج فيها الذات العاشقة بالثناء، وتطيل الخشوع فـى محـراب الجمال المقدَّس في لوحة تصويرية رائعة، تمتزج فيها عناصر الفن بالجمال، ويختلط الواقع بالخيال، وتتجلى المحبوبة فى صورة أخرى، تكاد تخرج فيها عن صورتهـا الحسية، إلى ما يشبه (النمـوذج) الفريـد، حيـث يتوحَّـد الشـعر والغنـاء والموسـيقى والجمال وتنصهر هذه العناصر جميعها فـى مـادة واحـدة، تتشـكل منهـا المحبوبـة فتصير رمزًا للفنون الجميلة، المتجسدة جميعًا فى صورتها. وتلـك هـى الرؤيـة التـى صدرت عنها مدرسة أبولّلو فى نظرتها إلى المرأة، حيث أشار أحمد زكى أبو شـادى إلى ذلك صراحة، فقـال: «المـرأة رمـز للفنـون الجميلـة، ويجـب علينـا أن ندرسـها ونقدسها على هذا الاعتبار»[٥].

وعلى هذا النحو، اتسقت نظرة الشابى لمحبوبته، مع نظرة المدرسة الشعرية التى ينتمى إليها، فحذا حذوها فى الاحتفاء بجمالها والإشادة به، مثله فى ذلك كمثل الرسام أو النحات، وإن كان لم يكتف بتشكيل تمثاله على أكمل وجه، بل بثّ فيه الحياة وزوّده بطاقات روحية هائلة، ونظر إليه فى خشوع وإجلال، وقدّسه كيانًا وروحًا.

ويتكئ هذا المشهد على الصور الصوتية أو الإيقاعية، حيث تبرز صورة المحبوبة، باعتبارها (أنشودة الأناشيد) أو ترنيمة مزمورية عذبة، يشدو بها إله الغناء. ويستحيل الكون كله إلى معزوفة جميلة، فالهوى يشدو، والوجود يردد أغانيه على إيقاع الجمال القدسى الراقص متوحدًا، مع المحبوبة التى تتمايل كلحن عبقرى، وهى تخطو خطواتها الإيقاعية السَّكْرَى بالأناشيد، بينما يتجاوب صوتها شجنًا وعذوبة مع صوت ناى بعيد. وهكذا يتحول المحسوس إلى المجرد حتى صورة القوام ولفتة الجيد واهتزاز النهود، تمتزج كلها بالإيقاع النغمى الساحر، بحيث تغدو المحبوبة صورة إيقاعية أو مثالاً لإيقاع جميل فى أكمل صوره.

وقد واصل المدُّ المعنوىُّ تدفقه فى هذا المشهد، سواء باعتماد البناء الدائرى، أو بتوظيف عناصر أخرى كامتداد البناء التركيبى فى البيت الأول وما يليه، إذ تكون من جملة ممتدة (مبتدأ + خبر فى صورة مركب إضافى + جملة وصفية طويلة + بدل فى صورة مركب إضافى):

٢٣- أنتِ أُنْشُـــودَةُ الأَنَاشِـــيدِ غنَّا

كِ إلَـهُ الغِنَـــاءِ، رَبُّ القَصيـــدِ

كما يتمثل هذا الامتداد فى البيت التالى:

٢٤- فيكِ شَـــبَّ الشَّبابُ، وشَّحَهُ السِّحْـ

ـرُ وشَـــدْوُ الهوَى، وعِطْـــرُ الـوُرُودِ

فقد تحقق الامتداد بالبنـاء الدائـرى، فضـلاً عـن البنـاء الـتركيبى، حيـث عمقت الجمل الوصفية والمعطوفات من هذا الامتداد. وقد ساهمت المعطوفات المتتابعة فى الأبيات التالية، فى تعميق هذا التماسك أو التلاحـم المعنـوى، حيـث اسْتُهِلَّتْ أربعة أبيات متعاقبة بالواو العاطفة، لتصل المعنى بما قبله. وجاء البيت الأخير فـى هذا المشهد، ليكثف مـن خـلال صيغـة العمـوم والشـمول، كـل تفصيـلات الدفقـة، وينظمها فى خيط واحد.

وتعقب هذه الموجة موجة أخـرى، تصـل فيهـا الـتراتيل إلى الـذروة كثافـة واحتدامًا واستغراقًا، ربما لأنها آخر الموجات فى هذا السياق الأسلوبى، المرتكز على بنيةِ الخطاب المحورية (أنتِ)، وتمتدُّ هذه الموجة عبر سبعة تموجات متواصلة:

٣١-أنتِ.. ،أنتِ الحيَاةُ فى قُدْسِهَا سالسًا
مِـــى، وفى سِـــحْرِهَا الشَّجِيِّ الفَرِيدِ

٣٢-أنتِ.. ،أنتِ الحيَاةُ فى رِقَّةِ الفَجْـ
ـرِ وَفـــى رَوْنَـــقِ الرَّبيـــعِ الوَلِيـــدِ

٣٣- أنتِ... أنتِ الحيَـــاةُ، كُلَّ أوانٍ
فـــى رُوَاءٍ مِنَ الشَّـــبابِ جَديـــدِ

٣٤- أنتِ... أنتِ الحيَاةُ فِيكِ وفى عَيْـ
نَيْـكِ آيَـــاتُ سِـــحْرِها الْمَمْـدُودِ

٣٥- أنتِ دُنْيَـا مِنَ الأَنَاشِـيدِ والأَحْـ
لامِ والسِّـــحْرِ والخَيَـــالِ الْمَدِيـدِ

٣٦- أنتِ فَوْقَ الخيَـالِ، والشِّعْرِ،والفَنْـ
ـنِ وفَـــوْقَ النُّهَى وفَـــوْقَ الْحُدُودِ

٣٧- أنتِ قُدْسِى، وَمَعْبَدِى، وَصَبَاحِـى
وَرَبيعِـــى، وَنَشْـــوَتِى، وَخلُودِى

وقد اختلفت هذه الموجة -أسلوبيًا- عما سبقها من موجات، وذلك من خلال هذا الحضور الكثيف لضمير المخاطب (أنتِ) الذى يتصدر كل بيت من الأبيات السبعة، فضلاً عن تكراره غير مرة فى البيت الواحد، حتى بلغت نسبة تردده فى تلك الموجة إحدى عشرة مرة؛ مما يؤكد حضور المحبوبة وتجذُّرها فى وجدان الشاعر. وقد خرج الخطاب عن دلالاته السابقة، ففارق الاستفهام المقترن بالشك والتردد (أنتِ... أنتِ؟) وتجاوز الإثبات المجرد الماثل فى صيغة (أنت روح الربيع) و (أنت أنشودة الأناشيد) وانتهى إلى الإقرار المؤكد أو اليقين القاطع، من خلال تأكيد ضمير الخطاب. وتردد بهذه الصيغة المؤكدة فى أربعة أبيات متتالية:

١- أنتِ... أنتِ الحياة← فى قدسها السامى...

٢- أنتِ... أنتِ الحياة← فى رقة الفجر...

٣- أنتِ... أنتِ الحياة← كلَّ أوانٍ...

٤- أنتِ... أنتِ الحياة← فيك وفى عينيكِ...

إنَّ هذا الاطراد الأسلوبى المرتكز على التكرار النمطى، يشكل معادلة أساسية، تحدد موقف الشاعر من المرأة، وهى أن المحبوبة هى الحياة ذاتها. تلك هى المعادلة التى ترتكز عليها تجربة الشاعر، فالمحبوبة هى الحياة فى وجهها الروحانى المضئ، وفى صورتها المثالية المشرقة، فهى تمثل الحياة فى قداستها وسحرها وغموضها المكتنز بالشجن والأسرار، وفى رقة الفجر النديِّ المبشِّر بالنور وفى بهاء الربيع الوليد المتجدد. وهكذا يكون التعبد فى محراب الروح أو الصلاة فى هيكل الحب الروحى الخالد الذى يعلو على الشهوات، ويفضى بالذات العاشقة إلى ضرب من ضروب العشق الروحى المجرد المتزج بإشراقات صوفية. إنه ضرب فريد من العشق، يستغرق العاشق ويذهله عن كل شىء، ويتسامى بأحاسيسه، فيقيم للمعشوق محرابًا يؤدى فيه طقوس العشق الروحى. إنه الحبُّ الذى يتوحد بالفن

والجمال والتصوف، وتفنى فيه الذات العاشقة، وترتقى فى مدارج العشق، حتى تؤثر المجرد على المحسوس، وترى فى المحبوبة رمزًا للفن والجمال والقداسة والوداعة، وصورة للحياة فى تجلياتها الروحية وتساميها وسحرها الغامض الذى لا يستشعره إلا فنان عاشق أو صوفى متأمل. وإذا كانت الحياة تقترن بالزمن، فإن المحبوبة ترمز إلى الزمن فى أجمل وأنضر صوره: (رقة الفجر) و (رونق الربيع الوليد) و (رواء الشباب الجديد الغضّ). إنها ترمز إلى زمن الولادة والطفولة، أو الزمن المتجدد بما يحمله من دلالات النضارة والغضاضة والبكارة والخصوبة والنور والديمومة، وتجسد الحياة بنقائها وسحرها وتجددها.

وفى هذا السياق، تعود الصورة الأولى للمحبوبة، تطل من جديد بكل دلالاتها: المحبوبة اللحن (دنيا من الأناشيد)، والمحبوبة الأحلام (دنيا من الأحلام والسحر والخيال المديد) وتظل صورتها تتدرج من الحسى إلى المجرد، ومن المحدود إلى اللامحدود، ومن النهائى إلى اللانهائى، حتى تتجاوز حدود الخيال والعقل والمنطق والفن، وتستعلى على كل هذه الأشياء جميعًا:

٣٦- أنتِ فَوْقَ الخَيالِ، والشِّعْرِ، والفَنْ

نِ وفَوْقَ النُّهَى وفَوْقَ الْحُدُودِ

من تكون هذه المرأة؟ وهل هى واقع أم خيال؟ وكيف يراها الشاعر العاشق؟ إن البيت الأخير فى هذه الموجة، يجيب على الشق الأخير من السؤال، ويحدد طبيعة علاقة الشاعر بها تحديدًا واضحًا. إنها علاقة روحية خالصة تقوم على تقديس الجمال، وترتفع فيها المحبوبة إلى مرتبة مقدسة (أنت قدسى، ومعبدى) فهى محرابه أو هيكله الذى يمارس فيه صلوات الحبِّ، ويستحيل فيه الشعر أداة للدعاء والمناجاة والابتهال والتسبيح. وإذا كانت المحبوبة تقترن بمكان مقدس (المعبد)، فإنها تقترن كذلك بزمن خاص، فهو يرى فيها (صباحه) و (ربيعه) أى طفولته وشبابه الغضّ -وهما الزمنان الأثيران اللذان يفتقدهما- ولذلك فهو يلح على

هذه الصورة بدلالتها الزمنية: المحبوبة التى تشبه الطفولة والصباح والربيع، أو التى ترمز إلى الزمن فى بكارته وإشراقته وغضارته وفتوته وعنفوانه وتجدده وخلوده. وكما اقترنت صفات المحبوبة بالعذوبة والمذاق الحلو، فإنها تقترن بالانتشاء الروحى أو السعادة الروحية الخالصة. تلك هى المحصلة النهائية، أو الصورة الكلية الخالصة للمحبوبة، كما يراها الشاعر العاشق.

صورة المحبوبة كما رآها الشابّى

الرمز	دلالاته
المحبوبة – رمز الجمال	الشباب المنعّم الأملود – لفتة الجيد.
المحبوبة – الطبيعة	الورد– عطر الورود– الزهرة الجميلة– رونق الربيع– السماء الضحوك.
المحبوبة – الروحانية	الوداعة– البراءة– الرقة– الطهر.
المحبوبة –رمز الفنون الجميلة	الشعر– الفن– اللحن– دنيا الأناشيد– الإيقاع– الرقص– صوت كرجع الناى– الرسم الجميل العبقرى (لوحة فنية من لوحات الوجود البديع).
المحبوبة– الحياة– الوجود	أنت الحياة (أربع مرات)– سحر الحياة الشجي الفريد.
المحبوبة– الزمن	الطفولة– الربيع– روح الربيع– رقة الفجر– الصباح– صباحى– الصباح الجديد– الليلة القمراء.
المحبوبة– الأسطورية	الخيال المديد– السحر– فجر من السحر– الأحلام– فينيس.
المحبوبة– الملائكية	ملاك الفردوس– الجمال المقدس– قدسى– معبدى– الطهر– ابنة النور.
المحبوبة– رمز اللامحدود واللانهائى	فوق الخيال–فوق الشعر والفن–فوق النُّهى–فوق الحدود.

هكذا انتهت هذه الموجة، لتشكل مع الموجات السابقة صورة متكاملة للمحبوبة التى تدرجت من الجمال المحسوس إلى المجرد أو المعنوى، واتحدت بمظاهر الطبيعة الخلابة كالورد والربيع، وانصهرت مع الفنون الجميلة شعرًا ورسمًا ولحنًا وإيقاعًا، ومثلت الحياة فى سحرها وجمالها، ورمزت إلى الزمن الجميل الذى يفتقده الشاعر، وارتفعت عن صفات البشر، فأُحيطت بهالات أسطورية، وارتبطت بالقداسة والنورانية، وخرجت من المحدود إلى اللامحدود ومن النهائى إلى اللانهائى.

وقد امتازت هذه الموجة بتدفقها النغمى، الناجم عن عناصر مختلفة، كالتكرار الأسلوبى فى الصيغة الاستهلالية (أنتِ أنتِ الحياة...) وكذلك عن طريق التناسق الإيقاعى الذى تحققه المعطوفات المتلاحقة، المتوازية إيقاعًا، خاصة فى قوله:

٣٧- أنتِ قُدْسِى، وَمَعْبَدِى، وَصَبَاحِى

وَرَبيعِــــــى، وَنَشْوَتِــــى، وَخُلُودِى

كما يتحقق التدفق النغمى من خلال التوازى الإيقاعى أو التماثل الكمى الذى يتمثل على هذا النحو:

٣١-أنتِ..،أنتِ الحَيَاةُ فى قُدْسِهَا سالسًا

مِـــى، وفى سِـــحْرِهَا الشَّجِىِّ الفَرِيدِ

٣٢-أنتِ..،أنتِ الحَيَـاةُ فى رِقَّةِ الفَجْـ

ـرِ وَفِــى رَوْنَــقِ الرَّبيــعِ الوَليــدِ

٣٣- أنتِ... أنتِ الحَيَــــاةُ، كُلَّ أَوانٍ

فـــى رُوَاءٍ مِنَ الشَّــبابِ جَديــدِ

وتُسهم الحركات الإعرابية فى تعميق البنية الصوتية، وإيجاد ضرب من التلوين الصوتى، من خلال المزاوجة بين الكسر والضم أو ما يشبه الدائرة الصوتية

(كسر + ضم + كسر)، حيث تتوافق حركات الكسر فى أواخر ضمائر الخطاب الستة (أنتِ...) تليها حركة الضم المتكررة ثلاث مرات فى كلمة (الحياة)، ثم تتكاثف حركات الكسر بعد ذلك، من خلال المجرورات المختلفة (فى قدسها- فى رقة- كل أوان- فى سحرها الشجى الفريد- فى رونق الربيع الوليد- فى رواءٍ من الشباب جديد)، حيث تشكل هذه المجرورات ضفيرة صوتية كثيفة، تتجانس فيها حركات الكسر المهيمنة على الإيقاع الصوتى للقصيدة.

هذا التدفق النغمى، يتجانس مع التدفق المعنوى الذى يتحقق من خلال البنية الدائرية المهيمنة على أغلب الأبيات، سواء فى هذه الموجة أو الموجات الأخرى. بالإضافة إلى أساليب التكرار والعطف والخطاب المتلاحقة، التى تتعاون فى تحقيق هذا التلاحم المعنوى. وقد خلت أبنية هذه الموجة تمامًا من الأفعال، واعتمدت على الأساليب الخبرية، لتناسب جو الإثبات والإقرار واليقين الذى تعمل هذه الموجة على تكريسه وترسيخه، من خلال رسم صور المحبوبة، والإقرار بصفاتها ومكانتها.

وتأتى موجة أخرى تمتدُّ عبر سبعة عشر بيتًا:

٣٨- يا ابْنَةَ النُّورِ، إنَّنِى أنَا وَحْدِى

مَنْ رَأى فِيــــكِ رَوْعَةَ الْمَعْبُــــودِ

٣٩- فَدَعِينِى أعِيشُ فِى ظِــلِّكِ العَذْ

بِ وَفى قُرْبِ حُسْــنِكِ المَشْــــهُودِ

٤٠- عِيشَــةً للجَمَالِ، والفَنِّ، والإلْـ

ـهامِ، والطُّهْرِ، والسَّنَــى والسُّجُودِ

٤١- عِيشَةَ النَّاسِكِ البَتُولِ يُنَاجِي الرْ

رَبَّ فى نَشْوَةِ الذُّهُولِ الشَّدِيدِ

٤٢- وامْنَحِينِى السَّلاَمَ والفَرَحَ الرُّو

حِيَّ يا ضَوْءَ فَجْرِىَ الْمَنْشُودِ

٤٣- وارْحَمِينِى، فَقَدْ تَهَدَّمْتُ فى كَوْ

نٍ مِنَ اليَأْسِ والظَّلامِ مَشِيدِ

٤٤- أنْقِذِينِى مِنَ الأَسَى، فَلَقَدْ أَمْـ

ـسَيْتُ لا أَسْتَطِيعُ حَمْلَ وُجُودِى

٤٥- فى شِعابِ الزَّمَانِ والْمَوْتِ أَمْشِى

تَحْتَ عِبْءِ الحَيَاةِ جَمَّ القُيُودِ

٤٦- وأُمَاشِى الوَرَى وَنَفْسِىَ كَالقَبْـ

ـرِ، وَقَلْبِى كَالعَالَمِ المَهْدُودِ

٤٧- ظُلْمَةٌ، مَا لَهَا خِتَامٌ، وهَوْلٌ

شَائِعٌ فى سُكُونِهَا الْمَمْدُودِ

٤٨- وَإِذَا ما اسْتَخَفَّنِى عَبَثُ النَّا

سِ تَبَسَّمْتُ فى أَسَىً وَجُمُودِ

٤٩- بَسْمَةً مُرَّةً، كَأَنِّىَ أَسْتَلْ

ـلُ مِنَ الشَّوْكِ ذَابِلاتِ الوُرُودِ

٥٠- وانْفُخِى فى مَشَاعِرِى مَرَحَ الدُّنْـ

ـيَا وَشُـــدِّى مِنْ عَزْمِــىَ المَجْهُودِ

٥١- وابْعَثِى فى دَمِى الحَرَارَةَ، عَلِّى

أتَغَنَّى مَــعَ المُنَى مِــنْ جَـدِيــدِ

٥٢- وَأبَــثُّ الوُجُودَ أنْغَـــامَ قَلْبٍ

بُلْبُـــلِىٍّ، مُكَبَّـــلٍ بِـالحَدِيـدِ

٥٣- فَالصَّبَاحُ الجَمِيـلُ يُنْعِشُ بالدِّفْـ

ءِ حَيَـــاةَ المُحَطَّـــمِ المَكْـــدُودِ

٥٤- أنْقِذِينِـى، فَقَدْ سَــئِمْتُ ظَلامِى

أنْقِذِيـــنِى، فَقَــدْ مَلَلْتُ رُكُودِى

تشهد هذه الموجة تحولاً واضحًا فى الخطاب الشعرى، فمـن حيـث البنـاء الأسلوبى، يُحل النداء محل الخطاب، وترتكز هذه الموجة على الأفعال، خلافًـا لمـا قبلها. وتحتشد هذه الأفعال الطلبية بدلالات الرجاء والاسترحام والاستعطاف، وتقع الذات العاشقة تحت تأثير المفعول، وينتقل مضمون الخطـاب مـن الإشـادة بصفـات المحبوبة، إلى الإفضاء بهموم الذات والتعلـق بالمحبوبـة، باعتبارهـا الأمـل الوحيـد الذى يـرى فيـه النجـاة والخـلاص مـن همومـه. ويتـوزع الخطـاب مـا بـين البـث والشكوى والإفضاء، وبين التوسل والاسـتعطاف والتضرع والاسـتغاثة، وغيرهـا ممـا يجرى على ألسنة المأزومين الآملين فى الرجاء والخلاص.

وتبدأ هذه الموجة بصيغة النداء (يا ابنة النور)، تأكيدًا على الصفة النورانيـة أو الملائكية التى يضفيهـا الشـاعر علـى محبوبتـه. وهـو أسـلوب شـاع فـى خطـاب الرومانسيين، خاصـة المنتمـين إلى مدرسـة أبوللـو[٦]، باعتبـار النـور نقيـض الظـلام

والوحشة، لما يرمز إليه من قداسة. فالنور هو سر الأسرار، والنور ينسخ كل شيء، وإليه ينتهى كل شيء. ويحرص الشاعر العاشق على تأكيد موقفه من المحبوبة النورانية والإقرار بخضوعه، بالاعتماد على صيغ التأكيد المتتابعة (إننى + أنا + وحدى)، فهو وحده -ولا أحد سواه- من رأى فى محبوبته ما لم يره الآخرون، وهو وحده الذى أحاطها بهالة من القداسة، ورأى فيها ما يراه العابد فى معبوده من تجليات الجمال والحسن والإبداع؛ ولذلك فمنتهى أمله أن ينعم بالعيش فى (ظلها العذب) (لاحظ وصف ظل المحبوبة بالعذوبة، وتردد الصفة غير مرة بما تعكسه من دلالات الظمأ والحرمان) وأن يحظى بالقرب من (حسنها المشهود) (لاحظ الدلالة الصوفية فى هذا الوصف).

إن المحبوبة عنده هى الملاذ أو الرجاء الذى يتعلق به، للخلاص من همومه وآلامه. وهى العالم المثالى الذى ينشده أو (المدينة الفاضلة) التى يحلم بالعيش فيها، حيث الجمال الروحى والفن والإلهام والطهر والقداسة، وحيث يتحول إلى ناسكٍ، يتعبد فى محراب الحبِّ والجمال، ويمارس طقوس العشق الروحى فى حضرة المحبوب، وقد استغرقته نشوة الذهول الخالص، كما تستغرق العاشق الصوفى الذاهل بعشقه عن كل شيء. إنه طراز نادر من الحب لا يضاهيه إلا حب المتصوفة. ولعل هذا هو التطور الحقيقى فى تجربة الحب عند شعراء مدرسة أبوللو عامة والشابّى خاصة، فهو يعبر عن طراز نادر من الحب الروحى الخالص، الذى تتحول فيه المرأة من مثيرٍ مادىٍّ إلى قوة روحية خلاقة، ترمز إلى السمو والطهر والقداسة، وتعيد تشكيل العالم المادى القبيح بخلق عالم مثالى، تسود فيه قيم الخير والحق والجمال، وتنعم فيه الذات المعذبة بالأمن والسلام والحب.

ويقترب الشابى بتجربته من تجارب المتصوفة الروحية، ويلتقى معهم فى مواجدهم وتجرُّدهم وطمعهم فى الوصال والفناء فى المحبوب، والتطلع إلى عالم بديل لعالم المادة والحس. ولعل هذا ما يُفسر تحميل خطابه بدلالات صوفية، مثل

(حسنك المشهود) و (عيشة الناسك البتول) و (نشوة الذهول الشديد) و (روعة المعبود)، فضلاً عن دلالات السجود والسنا والمناجاة.

غير أن هذه الذات الحالمة المحلّقة فى سماء الخيال، لا تلبث أن تصحو على واقعها الكابوسى المزعج، فتكشف عن معاناتها وانكسارها وافتقارها إلى الأمن والطمأنينة، وتفصح عن أزمتها الحادة وعجزها عن مواجهة الواقع. وتؤدى الصورة دورًا حيويًا فى تحديد ملامح عالم الشاعر الحقيقى، المحاصر بالظلام واليأس، وتبدو الذات المحطمة مهدمة فى هذا العالم، الذى استحال إلى (كون من اليأس) وإلى (بناء مظلم) وتتردد هذه الصور التى تكشف عن عجز الذات وانهيارها واستسلامها:

- تهدَّمتُ فى كون من اليأس والظلام مشيد.
- لا أستطيع حمل وجودى.
- فى شعاب الزمان والموت أمشى... جمّ القيود.
- نفسى كالقبر.
- قلبى كالعالم المهدود.

إن هذه الصور المحتشدة بدلالات الانهيار والظلام والموت، تجسد هول المأساة التى حاصرت الذات، وأفقدتها القدرة على المقاومة، فصارت أسيرة زمن الموت. ولا نشكّ فى أن محنة الشاعر الخاصة، التى تمثلت فى مرضه العضال ووفاة والده وبعض أحبائه، هى التى طبعت رؤيته للعالم بذلك الطابع السوداوى المتشائم. ولعل هذا ما يُفسر كثرة تردُّد صور الموت ومفرداته فى شعره، فالزمن الراهن عنده مرادف للموت، ولذلك جمعهما فى سياق واحد:

٤٥- فى شِعابِ الزَّمَانِ والْمَوْتِ أَمْشِـــــى
تَحْـــتَ عِبْءِ الحَيَـــاةِ جَــــمَّ القُيُودِ

وتعبر بعض الصور عن وطأة المرض الذى عاناه، وما فرضه عليه من قيود، كالصورة المرسومة فى البيت السابق وهو يمشى (تحت عبء الحياة جمّ القيود) والدلالات الماثلة فى قوله: (لا أستطيع حمل وجودى) وصورة القلب المحطم الذى يماثل العالم المهدود، وصورة النفس التى كالقبر بما تشيعه من دلالات الانقباض والسكون والموت والظلمة اللامتناهية. ومن هنا كان ظمأ الشاعر إلى الحياة وإلى النور، بديلاً عن عالم الموت أو الظلام، وكان تشبيه المحبوبة بـ (الحياة) ووصفها بـ (ابنة النور)، نقيضًا لعالم الظلام الذى حاصره، وتعبيرًا عن رغبته فى الخلاص من همومه والانعتاق من أسر الظلمة. ونستطيع فى هذا السياق أن نُقَدِّر الأثر النفسى الهائل، الذى أحدثته المحبوبة فى تلك الذات المعذبة. كما نستطيع أن نقدر نظرته إليها وتشبثه بها باعتبارها -وحدها- تمثل له الملاذ والرجاء والأمل الوحيد الباقى؛ ولذلك يتحول الخطاب الشعرى متسقًا مع الموقف النفسى، فيحتشد بالأفعال الطلبية التى تعبر عن الاستنجاد والاستغاثة والأمل فى الخلاص والنجاة (امنحينى السلام- أنقذينى- ارحمينى...) ويتفجر الخطاب بالتوسل والتضرع، معبرًا عن محنة الذات وانهيارها:

فَدَعِينِى أَعِيشُ فِى ظِلِّكِ العَذْ
بِ وَفى قُرْبِ حُسْنِكِ المَشْهُودِ

وامْنَحِينِى السَّلاَمَ والفَرَحَ الرُّو
حِيَّ يَا ضَوْءَ فَجْرِىَ المَنْشُودِ

وارْحَمِينِى، فَقَدْ تَهَدَّمْتُ فى كَوْ
نٍ مِنَ اليَأْسِ والظَّلامِ مَشِيدِ

أَنْقِذِينِى مِنَ الأَسَى، فَلَقَدْ أَمْـ
ـسَيْتُ لا أَسْتَطِيعُ حَمْلَ وُجُودِى

وانفُخِى فى مَشَاعِرِى مَرَحَ الدُّنْـ

ـيَا وَشُـــدِّى مِنْ عَزْمِـــىَ المَجْهُودِ

وابْعَثِـى فى دَمِى الحَرَارَةَ، عَلِّى

أَتَغَنَّى مَـــعَ المُنَى مِـــنْ جَـدِيـــدِ

أَنْقِذِينِـــى، فَقَدْ سَـــئِمْتُ ظَلامِى

أَنْقِذِيـــنِى، فَقَـــدْ مَلَلْتُ رُكُـودِى

تمتاز هذه الموجة بسمات أسلوبية خاصة، كالاعتماد على الأفعال الطلبية التى تمثل حجر الزاوية فى البناء الأسلوبى لتلك الموجة، حيث تتردد بكثافة واضحة، معبرة عن رغبة الذات العارمة فى الخلاص من أزمتها وما تعقده من أمل على المحبوبة فى تجاوز تلك المحنة، باعتبارها رمزًا للخلاص والإنقاذ والاستمناح. وتدور دلالات تلك الأفعال بصورة عامة حول التوسل والاسترحام والاستغاثة، وترتبط بالبث والشكاية، وتمتد فى موجات متلاحقة ناطقة بقدرة المحبوبة ذات الطاقة النورانية المانحة على بعث الحياة، وإعادة الروح للجسد المحطم المكدود، وانتشاله من هوة اليأس، وبث الأمن والطمأنينة وروح التفاؤل والأمل فى ذاته المتشائمة. وتسهم الأفعال الثلاثة (ارحمينى، انفخى، ابعثى...) فى تعميق تصور فكرة العبودية التى تنطلق منها علاقة الشاعر بالمحبوبة.

ويستشعر القارئ احتدام أزمة الذات وإحساسها الحاد بالخطر والإشراف على الهلاك، من خلال تردُّد فعل الطلب (انقذينى) ثلاث مرات، حتى إنه يظل الصوت الأخير الذى يتردد غير مرة فى ختام تلك الموجة، وكأنها صرخة الاستنجاد الأخيرة، تصدر عن غريق يحاصره الموت والظلام والركود:

- انقذينى فقد سئمت ظلامى.
- انقذينى فقد مللت ركودى.

إنَّ هذا المشهد ينطبق عليه بحق ما وصفه الدكتور عبد السلام المسدى بـ «مشهد التنازل إلى السفح، وقد تحرك على لولب الاستغاثة، فتراكمت صيغ

الأفعال حتى تكثّفت: فاعلها ضمير المخاطبة، ومفعولها ضمير المتكلم، فبدا الأنا رازحًا ينوء بعبء الأحداث، فإذا المفعول به يستنجد بالفاعل. وعلى هذا النسق ارتصفت رأسيًا حلقات كفِقَر العمود الظهرى: (امنحينى وارحمينى وأنقذينى وانفخى فى مشاعرى وابعثى فى دمى) ثم (أنقذينى أنقذينى). فاستلهام الإنقاذ هو اللبُّ المكتنز فى صيحة الاستغاثة التى يرجع لها من صداها لهف ما له قرار. ولئن تراءت من نسيجه صورة التأزُّم النفسى، فإن صياغة الملفوظ اللغوى قد تعمدت كشف التلاشى العاطفى إلى حد الضياع فى الوجود، فتوافدت مصادر الغيبة، واحتدت مرارتها بشعور الاغتراب الذى يوحى باقتلاع الجذور بين الحواشى، وهو ما صوره البيتان (٤٨- ٤٩) فى مزيج غريب من حدة الوعى ورقة الانسياب، فجاءت الصورة مأساوية، تقابل فيها استعطاف المدلول بخفّة الدوال»(٧).

ويشدُّنا هذا الخطاب الرومانسى الجديد فى العشق، بإيقاعه اللغوى الآسر -كما شدَّنا بمضامينه- وحسبنا أن ننظر إلى قوله:

٤٢- وامْنَحِينِى السَّـــــلاَمَ والفَرَحَ الرُّو

حِـــيَّ يَـــا ضَوْءَ فَجْرِىَ الْمَنْشُـــودِ

فالقارئ يشعر أنه أمام خطاب جديد فى العشق، يعبر عن علاقة روحية فريدة بين العاشق والمعشوق، وينفرد فيه خطاب العاشق بلغة ومضمون جديدين: (امنحينى السلام)... (امنحينى الفرح المعسول)... يا ضوء فجرى المنشود...

هذه الأبنية اللغوية تكشف عن تطور جديد فى مفهوم الحب ورؤية العاشق، وهو مفهوم يعبر عن النظرة الروحية أو المثالية للحب فى أكمل معانيه، فالعاشق لا يتوسل بالمحبوبة لتمنحه الوصال أو (اللذة)، بل لتمنحه السلام والاطمئنان النفسى والفرح الروحى. بعد أن فقد هذه المعانى الروحية فى عالم المادة، وبعد أن امتحنته الحياة فى قلبه وفى بدنه وفى أحبابه، حتى وجد نفسه محاصرًا

بوحدة قاتلة: وقد عبَّر عن هذا الموقف فى مذكراته فقال «ها أنا أنظر فلا أجد شيئًا مما رأيت... لقد ذهبوا كلهم إلى عالم الموت البعيد... وتفرقوا شيعًا فى أودية المنون الصامتة، فما عدت أراهم حتى الأبد فى مسالك هذا الوجود، وما عدت ألقاهم حتى الموت فى صحراء هذه الحياة. لقد احتجبوا عنى حتى الأبد، وبقيت وحدى فى هذا العالم، أناديهم من وراء الوجود، ولكن عبثًا أدعو، فإنهم بعيدون عنى لا يسمعون نداء روحى، ولا صرخات قلبى الغريب... لقد ذهبوا كلهم، وبقيت ههنا. وحدى أنا فى وحدتى وانفرادى فى سكون الظلام»[(٨)].

ولذلك تظل المحبوبة هى ضوء الفجر المنشود أو الطاقة النورانية التى تُبدِّد ظلام اليأس، وتحرر القلب البلبلى من الأصفاد التى تكبله -وهى صورة دالة على متاعبه القلبية- ليصدح بالشعر والنغم من جديد.

وتتآزر الأبنية فى تجسيد واقع الانكسار الذى تعيشه الذات، فتنبثُ الصور والألفاظ المعبرة عن هذا الواقع، مثل: ذابلات الورود- قلبى مكبل بالقيود- حياة المحطم المكدود- تهدمت فى كون من اليأس- سئمت ظلامى- مللت ركودى.

واللافت للانتباه هو هيمنة حركة الكسر إعرابيًا على أبنية تلك الموجة بصورة لافتة، حيث يشير الإحصاء إلى وقوع حوالى ست وخمسين بنية تحت تأثير الجرِّ بأشكاله المختلفة، فى مقابل اثنين وخمسين اسمًا توزع بين الرفع والنصب.

وقد تنوعت أساليب التماسك النصِّى- كظاهرة مطردة فى سائر القصيدة- فتوزعت بين التدوير فى الأبيات (٣٩- ٤٠- ٤١- ٤٢- ٤٣- ٤٤- ٤٦- ٤٨- ٤٩- ٥٠- ٥٣- ٥٤).

وساهمت حروف العطف فى تحقيق التماسك، فهى تكاد تطرد فى أغلب الأبيات، بدءًا من البيت الثانى فى تلك الموجة حيث تسهم الفاء الماثلة فى صدارة الفعل (فدعينى) فى ربط المعنى بما سبقه، ثم يأتى المفعول المطلق الذى يتصدر البيت الثالث، ليربط الأبيات الثلاثة المتعاقبة (٣٩- ٤٠- ٤١).

فدعينى أعيشُ...

عيشة للجمالِ...

عيشة الناسك البتول...

ثم يتكرر المفعول المطلق مرة ثانية، رابطاً بين هذين البيتين:

٤٨- وَإِذَا ما اسْـــتَخَفَّنى عَبَثُ النَّـا

س تَبَسَّـمْتُ فى أَسَـىً وَجُمُـودِ

٤٩- بَسْـمَةً مُرَّةً، كَأَنِّىَ أَسْـتَلْ

لُ مِنَ الشَّـوْكِ ذابِـلاتِ الوُرُودِ

وتتوالى حروف العطف لتشترك مع الظواهر الأخرى فى تحقيق الترابط المعنوى (فدعينى- وامنحينى- وارحمينى- وانفخى- وابعثى...إلخ).

ونصل إلى الموجة الأخيرة من الصلوات:

٥٥- آهِ يا زَهْرَتِى الجَمِيـلَةَ لَوْ تَدْ

رِيـنَ مَا جَدَّ فى فُـؤَادِى الوَحِيـدِ

٥٦- فى فُؤَادِى الغَرِيبِ تُخْلَقُ أَكْوا

نٌ مِنَ السِّـحْرِ ذَاتُ حُسْـنٍ فَرِيـدِ

٥٧- وَشُمُـوسٌ وَضَّـاءَةٌ ونُجُـومٌ

تَنْثُـرُ النُّورَ فى فَضَـاءٍ مَدِيدِ

٥٨- وَرَبِيـعٌ كَأَنَّهُ حُـلُمُ الشَّا

عِـرِ فى سَـكْرَةِ الشَّبَابِ السَّعِيـدِ

٥٩- وريَــاضٌ لا تَعْرِفُ الحلَكَ الدَّا

جِــى وَلاَ ثَــوْرَةَ الخَرِيفِ العَنِيدِ

٦٠- وطُيُــورُ سِــحْرِيَّةُ تَتَنَاغَى

بأَنَاشِــيدَ حُــلْوَةِ التَّغْرِيــدِ

٦١- وقُصُــورُ كأَنَّهَا الشَّفَقُ الْمَخْـ

ضُوبُ أَوْ طَلْعَــةُ الصَّبَاحِ الوَليــدِ

٦٢- وغُيُــومُ رَقِيقَــةُ تتَهَــادَى

كأَبَادِيــدَ مِنْ نِثَــارِ الــوُرُودِ

٦٣- وَحَيَاةٌ شِــعْرِيَّةُ هِيَ عِنْــدِى

صُــورَةُ مِنْ حَيَاةِ أَهْــلِ الْخلُودِ

٦٤- كُلُّ هَذَا يَشِيدُهُ سِــحْرُ عَيْنَيْـ

ـكِ وإِلْهَامُ حُسْــنِكِ الْمَعْبُــودِ

٦٥- وَحَرَامٌ عَلَيْكِ أَنْ تَهْدِمِــى مَا

شَــادَهُ الحُسْنُ فى الفُــؤَادِ العَميدِ

٦٦- وحَرَامٌ عَلَيْكِ أَنْ تَسْحَقِى آمــا

لَ نَفْسٍ تَصْبُــو لِعَيْشٍ رَغِيــدِ

٦٧- مِنْكِ تَرْجُو سَعَادَةً لَمْ تَجِــدْهَا

فى حَيَــاةِ الوَرَى وسِحْرِ الوُجُودِ

٦٨- فَـالإِلَهُ العَظِيمُ لا يَـرْجُـمُ العَبْـ

ـدَ إِذَا كَـانَ فى جَـلالِ السُّجُـودِ

تتوزع هذه الموجة بين مشهدين، تنصرف الذات فى أولهما إلى البوح والاستغراق فى الرؤيا الحلمية (من ٥٥- ٦٤) يعقبه مشهد ختامى، يعتمد فيه الخطاب على الاسترحام والرجاء، ويمتد من البيت الخامس والستين حتى آخر القصيدة.

وتبدو الذات في المشهد الأول فى حالة هدوء واسترخاء، بعد المجاهدة والعناء وصرخات الاستغاثة التى بلغت ذروتها فى ختام الموجة السابقة، من خلال تردُّد الفعل الطلبى (انقذينى) مرتين فى بيتها الختامى، ولكن الذات التى أصابها الإعياء وأوشكت على التهاوى، لا تودُّ أن تفارق حالة الانجذاب، فتعتصم بالحلم لتنعم بالانتشاء الروحى، وتستعذب (البوح) أملاً فى وصال المحبوب، وتظل تتقلب بين حالات الوجد والهيام، وتنتقل من حال إلى حال كالصوفى الذى ينفعل فى حال الجذب، حتى يتهاوى من الصراخ والإعياء، ثم لا يلبث أن يدخل فى حالة استرخاء واستغراق. وتبدأ هذه الموجة بصيغة الاستغاثة والندبة والاستعطاف التى تعبر عن صوت الألم الداخلى، مثلما يعبر أسلوب الشرط (لو تدرين) بما يتضمنه من تمنٍّ عن استحالة إدراك المحبوبة لما يضطرم فى قلب العاشق من جذوة العشق. ويأتى نداء المحبوبة رديفًا للاستغاثة، وفيه تتجلى المحبوبة فى صورة (الزهرة الجميلة)، بعد أن تجلَّت فى الموجة السابقة فى صورة نورانية (يا ابنة النور)، وقد أضيف المنادى إلى ياء المتكلم (الذات العاشقة)، للإيحاء بخصوصية الامتلاك (يا زهرتى الجميلة)... وهو نداء مشحون بدلالاته النفسية، فالزهرة رمز النضارة والتفتح والتجدُّد، وهى لا تبخل بالعطاء، فتجود بشذاها وعبقها الذى يبهج النفس، وتلك صفات يفتقدها الشاعر فى واقعه المسكون برائحة الموت والمرض والقبور والظلام، ولذلك تقترن صورة المحبوبة دائمًا بالأثر النفسى، وترتكز تشبيهاته المتعددة لها

على الدلالات النفسية فى المقام الأول؛ فهى تتجلى كاللحن والورد والحلم والطفولة والصباح والربيع والليلة القمراء، بكل ما تشيعه هذه الصور من دلالات نفسية، يفتقدها الشاعر فى حياته ويتلمسها فى محبوبته.

إن المحبوبة عنده هى مصدر الإلهام، وهى ذلك العالم السحرى البديع المفارق لعالم الواقع بجهامته وكآبته. لقد انتقلت به من عالم الغربة والوحدة إلى عالم حلمى فريد، لعب الخيال دورًا أساسيًا فى تشكيله، فحلق بالذات المعذبة فى سماء الحلام، وحررها من قيود الواقع. إن سحر المحبوبة وتجلياتها، أحالت القلب الغريب المحطم إلى قلبٍ جديد ينبض بالحياة ويصدح بالنغم، ويشهد ولادة كون جديد، بل أكوان سحرية تفيض حسنًا، ويتحقق فيه الحلم بعالم نورانى، تتلألأ أضواؤه فى الفضاءات البعيدة السحيقة.

إنَّ هذا العالم الحلمى، يستمد وجوده من سحر المحبوبة وإلهامها، ويتشكل من الأضواء والأزهار والطيور السحرية المغردة والقصور المُخَضَّبَة بالشفق، والغيوم الرقيقة والنغم الشعرى المتدفق... إنه عالم الخلد الذى صورته له المحبوبة النورانية، وزينته له عيناها، وألهمه إياه جمالها الفريد.

غير أن موجة البوح والتدفق الحلمى لا تلبث أن تصطدم بالواقع، فيحس الشاعر المستغرق فى صلواته وتهويماته، أن المحبوبة المتجذِّرة فى وجدانه، لا تلتفت إلى ما قدمه من قرابين وطقوس، فلا يملك إلا أن يستصرخها مسترحمًا، كما استصرخها من قبل مستغيثًا، خشية أن تنهار آماله، ويفقد الزمن الطفولى السعيد الذى استعاده، ويعود لينهل من بئر الحرمان عَوْدًا على بدء، فَيُحْرَم من نشوة الحُبّ وسكرة المشاعر، تلك السكرة الخالدة التى استغرقته وأذهلته عن كل ما حوله، وغمرته بفيض من سعادة الحب، وغبطة القلب، فطفق يستغرق فى عبادة ذلك الجمال الروحى استغراق الصوفى فى مناجاته، منعتقًا من قيود الزمان والمكان؛ فينتقل جسده من هاوية إلى لجّة، وتبدو كتسبيحة هائمة. ولذلك يتحول خطاب

الصلوات فى ختام القصيدة إلى استرحام واستعطاف ورجاء فى الاستجابة والقبول، حتى يظل فى طور الاستغراق والثمالة الروحية، حيث لا أمل له إلا الحُظوة برضا المحبوب، والفوز بمحبته، والعيش فى ظله العذب عيشة الطهر والنسك والإلهام والفن والجمال. فذلك -لا الرجم- هو الجزاء العادل للعابد المستغرق فى جلال السجود.

ويلفتنا هذا التحول الختامى فى مسار التجربة، حيث يشعر القارئ أنه هبط فجأة من سماء الخيال إلى أرض الواقع، وأن صورة المحبوبة الملائكية قد اهتزت، فهى تُسترحم فلا ترحم، وتُستصرخ فلا تهتز، وتقابل توسلات العاشق وتذلله، بالإعراض والتغافل والتجاهل؛ وهكذا تعود دلالات الفطام والحرمان والظمأ، لتطفو على سطح التجربة من جديد.

ومع ذلك، فإن الموجة الأخيرة تجذبنا ببنائها التصويرى الأخّاذ، فهى تبدو أشبه بصورة حلمية ممتدة، تستمدُّ عناصرها وجزئياتها من عالم الطبيعة المحسوس، ولكن الشاعر يعيد تشكيل هذه العناصر وفق رؤياه الحلمية، فيخرج بها عن إطارها المادى، ويُلبسها أثوابًا مجازية موحية، ويُشكل من خلالها لوحة بديعة لكون حلمي ساحر، يستحضر فيه عالم السحر والأساطير، ويرتكز على الصور الحلمية، فتتكون مفرداته من طيور سحرية، وقصور تتراءى كالشفق المخضوب. ولأن الشاعر محاصر بظلام الواقع، فإنه يحلم لا بشمس واحدة، بل بشموس ونجوم تغمر أضواؤها كل الفضاءات، وتنسخ الظلام أيًا كان موقعه، وتبشر بعالمٍ نورانى أبدى. وتختلف الرياض فى تلك الصورة عن صورتها فى الواقع، لتصير رياضًا خالدة أو رمزًا لرياض الخلود التى لا يهدد وجودها الظلام أو الخريف. ويتحول (الربيع) كذلك عن صورته المادية الواقعية إلى ربيع حُلمى يرتبط بزمن الشاعر المفقود: زمن الشباب والفتوة والبهجة. ومن أكثر الصور الحلمية دلالة واكتنازًا، صورة الغيوم الرقيقة وهى تتهادى فى الفضاء الحلمى فى تناثرها وتفرقها، كأوراق

الورود المتناثرة فــى الفضـاء، وهـى صـورة حلميـة دالـة برموزهـا النفسـية واللونيـة. ويُشكل (الشعر) عنصرًا هامًا فى تلك اللوحة الحلمية، لما يمثله من أهمية فى حيـاة الشاعر، فيبدو وكأنه حياة متكاملة أو (صورة من حياة أهل الخلود). إن هذه الصور الحلمية تتجمع فى شكل عنقودى أخاذ، لتشكل حلمًـا سـحريًا جميـلاً، يعـبر عـن رغبة الذات فى الانعتاق عن عالمها الواقعى بتناقضاته الحادة.

وتشترك الموجة الأخيرة مع غيرها فى بنائها المتلاحم، حيث تمتد الصـورة الحلمية إلى ثمانية أبيات متعاقبة، تتماسك جميعًـا كالبنيـان المرصـوص عـبر سـبعة معطوفات، تعود جميعًا على نائب الفاعل، بحيث يتصدر المعطوف كل بيت منها، فتبدو على هذه الصورة:

(...تُخلقُ أكوانٌ من السِّحر...

وشموسٌ...

وربيعٌ...

ورياضٌ...

وطيورٌ...

وقصورٌ...

وغيومٌ...

وحياةٌ...

ويأتى البيت التالى ليجمع كلٌ هذه العناصر فى حزمة معنوية واحدة:

٦٤- كُلُّ هَـــذَا يَشِـــيدُهُ سِـــحْرُ عَيْنَيْـ

ـكِ وإلْهَـــــامُ حُسْـــــنِـكِ الْمَعْبُـــودِ

ويضطلع التدوير بدوره الحيوى المطرد فى تحقيق هذا التلاحم، حيث يتحقق ذلك فى تسعة من أبيات الموجة الأخيرة (٥٥- ٥٦- ٥٨- ٥٩- ٦١- ٦٤- ٦٥- ٦٦- ٦٨).

....

إن قصيدة الشابّى بناء ملحمى شاهق، وقد أطلق عليها د. المسدى (معلقة الصلوات)[٩]، ورآها "ثمرة امتزاج المقوّم اللغوى بالمقوم النفسى، من خلال تناسج كُلٍّ من البنية والحركة داخل صياغتها، وهى ظاهرة قلّما تتضافر فى الفعل الشعرى"[١٠].

وبالإضافة إلى ذلك، فنحن نراها ثمرة لتفاعل الأجواء الرومانسية مع تكوين الشابى وظروفه النفسية والشخصية والثقافية؛ ولذلك يلتقى مع كثير من نظرائه من شعراء تلك الجماعة، مما يجعل القارئ يشعر بروح أبوللو تسرى فى قصيدته، فقد آمن كأضرابه بنظرية التحليق الشعرى التى تسعى إلى نقل الواقع إلى عالم الخيال أو رؤية الواقع من سماء الشعر[١١]؛ ولذلك يلعب الخيال دورًا أساسيًا فى تشكيل العالم الشعرى.

ويقدم الشابى فى قصيدته نموذجًا فريدًا للمرأة. المرأة النُّورانية التى لا مثيل لها فى عالم الواقع، وقد نظر إليها نظرة إجلال وتقديس، وصدر فى نظرته تلك عما صدر عنه أحمد زكى أبو شادى وأضرابه من جماعة أبوللو، إذ دعوا إلى الإشادة بجمال المرأة، ورأوا أنه ليس من العيب تقديس المرأة كيانًا وروحًا ومعنى، بل العيب إغفال الحقائق السامية، فإن هذا الإغفال يؤدى إلى ضلال النفوس[١٢]. ولذلك فقصيدة الشابى تنتمى إلى هذا الضرب من الشعر القائم على تقديس الجمال والنظر إلى المرأة، باعتبارها رمز الفنون الجميلة.

لقد اتسقت صورة المرأة فى قصيدة الشابى اتساقًا تامًا، مع آرائه ونظراته

التى عبَّر عنها فى كتاباته النثرية، فالمرأة عنده «هى الطيف السماوى الذى هبط إلى الأرض، ليؤجج نيران الشباب، ويُعلِّم البشرية طهارة النفس وجمال الحنان»[١٣].

ولم ينظر الشابى للمرأة، كما نظر إليها بعض الشعراء من منظور حسى، وإنما نظر إليها «تلك النظرة السامية التى يزدوج فيها الحب بالإجلال والشغف بالعبادة». نظر إليها تلك النظرة الروحية العميقة فرآها صورة شفافة رقيقة، وتخيلها هبطت من عالم سحرى ملائكى، ونظر إليها «تلك النظرة الفنية التى تعدُّها كقطعة فنية من فنون السماء، يلتمس لديها من الوحى والإلهام ما تضن به ينابيع الوجود»[١٤]. يقول الشابى[١٥]: «هل وجدتم من يحاول أن يتكلم بقلبه أو بعقله عما وراء جسد المرأة من شعور سماوى رقيق، وعاطفة ندية ساجية وأحلام عذبة مستحبة، تتألق سناءً وبهجة، وتشمل العالم كله بالعطف والحنان، فيتخذ من خياله أجنحة نارية ترفرف فى ذلك العالم الشعرى الذى تتراقص من حوله أشعة الطفل وضباب الصباح؟... هل سمعتم بين هؤلاء وغيرهم من يتغنى بحنوّ المرأة وحبها، كما يتغنى الطائر المغرد؟ هل سمعتم من يتحدث عن المرأة -وهى معبد الحب فى هذا الوجود- كما يتحدث الخاشع المتعبد عن بيت من بيوت الله؟».

وكأنى بالشابى -وهو ينعى على بعض الشعراء نظرتهم الحسية للمرأة- يقدِّم بين يدى قصيدته، فقد تمثل فيها تلك المعانى التى افتقدها عندهم تمثلاً دقيقًا، فكانت غايته أن يعبد ذلك الجمال الروحى، وأن يتقرب بصلواته وتراتيله إلى تلك المرأة الملائكية، التى يراها روحًا جميلة ساحرة، تحمل بين جوانحها سعادة الحب وسحر الحياة، ويلتمس عندها سعادة قلبه، وشفاء جراحه. إنها امرأة من نسج الخيال المحلّق السامى؛ ولذلك فهى ليست كأية امرأة عرفها البشر، إنها مثال للخير المطلق والجمال المطلق.

ومثل هذه النظرة للمرأة، تلقانا كثيرًا فى شعره، فهو يرتفع بها دائمًا إلى آفاق علوية سامية، ويراها مصدر الخير والعطاء فى هذا العالم، الملىء بالشرور

والفساد. وهو ينحاز دائمًا إلى جانبها، فيراها ذلك المخلوق الرقيق الشفاف، أو الزهرة الجميلة المحاطة بالأشواك والحسك، ويدعوها أن تحيا كالملاك البرئ، متسامية فى طهرها القدسى، وكالروح الجميل الذى صاغه الله من عبير الورود، بعيدًا عن عالم البشر الملىء بالإثم والشر. يقول الشابى فى قصيدة "أيتها الحالمة بين العواطف"[١٦]:

أنت كالزهرة الجميلة فى الغا

بِ ولكن ما بين شوكٍ ودودِ

والرياحينُ تحسبُ الحَسَكَ الشِّرْ

يرَ والدودَ من صنوف الورودِ

فافهمى النَّاس... إنما النَّاسُ خَلْقٌ

مفسدٌ فى الوجود غيرُ رشيدِ

والسعيدُ السَّعيدُ من عاش كاللَّيْـ

ـلِ غريبًا فى أهل هذا الوجودِ

ودعيهم يَحْيَوْنَ فى ظلمة الإثْـ

ـم وعِيشِى فى طهرك المحمودِ

كالملاك البرئ، كالوردة البَيْـ

ـضَاءِ، كالموج فى الخضمِ البعيدِ

كأغانى الطيور، كالشّفق السَّا

حرِ، كالكوكب البعيد السَّعيدِ

كثلوج الجبال يغمرها النُّو

رُ... وتسمو على غُبار الصَّعيدِ

أنتِ تحت السماء روحٌ جميلٌ

صاغهُ الله من عبير الورودِ

وبنـــو الأرض كـــالقرود وما أضْـ

ـيَـــعَ عطـــرَ الورود بيـــن القرودِ

أنتِ من ريشــــة الإلهِ، فـــلا تُلْـ

ـقِي بفن السَّــما لجهل العبيـــــدِ

أنتِ لم تُخلقــــى ليقربــــك النا

سُ ولكن لتُعْبَـــدِى من بعيـــــدِ

إن المحبوبة هنا تتجلى في صورتهـا الملائكيـة، التـى تجلـت فـى قصيـدة (الصلوات)، وتكتسب صفات القداسـة ذاتهـا. وتشـع بالنورانيـة (كـالملاك الـبرئ) وتتوحَّد بمظاهر الطبيعة الخلابة، ولكنها تصطلى هنا بشرور البشر، لأنهـا تشـكلت من الخير المطلق، ولأنها ترمز إلى (السماوى) وهم يمثلون (الأرضى) أو (الطينى) بمـا طبع عليه من خير وشر. وقـد تكـررت (التيمـة) أو البنيـة الأسـلوبية التـى جمعـت أوصاف المحبوبة، عبر حزمة التشبيهات أو القوالب المتعاقبة، فتجلت صورة المـرأة (كالملاك البرئ، كـالوردة البيضـاء، كـالموج فـى الخضـم البعيـد، كأغـانى الطيـور، كالشفق الساحر، كالكوكب البعيد، كثلوج الجبال التى يغمرها النور) واتشحت هذه الصور بدلالات النور والبياض والطهر والوداعة والسحر والسمو والقداسة.

ولم يكن الشابى نسيج وحده وهو يتغنى بالمحبوبة النورانيـة، فقـد شـاركه فى ذلك أضرابه من شعراء أبوللو، وكان أبو شادى ممن أكثروا من ذلك، حتى عـدَّه مطران (شاعر النور الأول)، وفى ذلك يقول أبو شادى [(١٧)]: «فُتنت بالنور والأطيـاف والظلال منذ صغرى. ولما نظمت فيها بعد سنوات، قصيدتى التى أقول فيهـا: «إنَّ منها أشعةً وظلالاً» كبَّر مطران لهذا الشعر وهلَّل. وكان يعدُّنى أول شاعر فـى اللغـة العربية خلق للنور قداسة وعبادة» ونستطيع أن نقع على نموذج المرأة النورانية، فـى كثير من شعر أبى شادى وأضرابه، كقوله[(١٨)]:

جســـمٌ من النور تنبثُّ الحياةُ بِـــه

ومنـــه للناس ألوانًـــا وتشـــتعلُ

ويقول الهمشرى مشاركًا الشابى فى نظرته للمرأة[١٩]:

أنـــت لحـــــن مقدَّسٌ عــــلوىٌ

قـــــد تهادى من عالمٍ نورانــــــى

وقد صدر الشابى فى نظرته للحب، عن تلك النظرة المثالية المتسامية، التى صدر عنها كثير من شعراء الرومانسية، وتأثر بصفة خاصة بالشاعر (لامرتـين) وعدَّه خير من عبر عن تجربة الحب، فقال[٢٠]: «ها هى نشوة الحب الشـاملة تـترنم فـى قلب لامرتين، فلنستمع إليها حينما غمرته بفيض من سعادة الحب وغبطة القلـب، فجعلته يستغرق فى هذا العالم الرائع استغراق الصوفى الصميم فى ربِّـه: «... كنـت أفتح ذراعى للهواء والماء والفضاء، كأنى أريد أن أعانق الطبيعـة، أشـكرها علـى أن تجلت بأنوارها وأسرارها وحياتها وجمالها فى هذه المرأة الفاتنة، وكنت أجثو علـى الصخور والشوك دون أن أحـس، وأركـع علـى شـفر الهاوية دون أن أرى، وأرفـع صوتى بالكلام المبهم، يطغى عليه صخـب الأمـواج الهـادرة فيذهـب، وأغـوص فـى رقيع السماء اللازوردية بنظراتى الدائبة الثاقبة. لأكشف فيها عن وجود ا لله نفسه. أنا لم أعد قطُّ إنسانًا، وإنما كنت تسبيحة هائمـة، وتحيـة دائمـة، أصيـح وأغنـى، وأبتهل وأصلى، وأذكر وأشكر بالفيض والإلهام. لا بالنطق والكلام؛ فمشاعرى ثملـة فرحة، ونفسى هائمة مرحة، وجسمى ينتقل من هاوية إلى لجّة، غير ذاكر هيـولاه، ولا معتقد بالزمان ولا بالمكان. وهكذا فَجَّر الحبُّ فى قلبى ينـابيع الغبطـة، وأيقـظ فى نفسى راقد العواطف. وجلَّى لعينى مسارح الخلود!».

ويعلق الشابى على حديث لامرتين مبديًا إعجابه، فيقول[٢١]: «فهل سمعتم شاعرًا عربيًا ممن تعرفون، يتحـدث عـن نشـوة الحـب بمثـل هـذا الحديـث القـوى المشتعل الذى تسمع فيه رنّة السُّكر، وغنَّة السعادة، وغمغمـة السـاهية فـى غيبوبـة الحلم؟ أم هل رأيتم شاعرًا عربيًا تتجلى روحه فى مثل ما تجلت فيـه روح لامرتـين من هذا الرداء السحرى الشفاف الذى ينم عمَّا خلفه، كضباب الصباح؟».

ولا شك أن حديث لامرتين قد وجد له صدى فى نفس أبى القاسم الشابى وشعره، فقد نفذ إلى جوهر الحب، ولم يقف عند عوارضه ولوازمه، وجعله موضوعًا للتأملات السامية والذهول الصوفى، ورأى فيه عالمًا سحريًا جميلاً، وآمن به، باعتباره أهم المعانى وأكثرها نبلاً، ورآه السبيل الوحيد للخلاص من هموم الحياة، واقترن الحبُّ فى نفسه بالقداسة والطهر، وامتزج بنفحات صوفية خالصة، فأسكرته نشوة الحب، وجعلته يستغرق فى المحبوب استغراق الصوفى فى معبوده. وفى أحاديث الشابى النثرية، ما يشير إلى وعيه بالتجربة الصوفية وحقائقها، وقد عبر عن تجربته العملية فى الاندماج والتوحد بالموجودات، فقال[٢٢]: «كنت أحسُّ بروح علوية تجعلنى أحس بوحدة الحياة فى هذا الوجود، وأشعر بأننا فى هذه الدنيا -سواء فى ذلك الزهرة الناضرة، أو الموجة الزاخرة، أو الغادة اللعوب- لسنا سوى آلات وَتَرِيَّة، تحركها يد واحدة، فتحدث أنغامًا مختلفة الرنات، ولكنها متحدة المعانى، أو بعبارة أخرى: إننا وحدة عالية، تجيش بأمواج الحياة، وإن اختلفت فينا قوالب هذا الوجود».

وقد وجد الشابى فى الطبيعة، ما وجده فى المرأة من مثالية وطهر وكمال، فنظر إليها نظرة "الحىّ الخاشع إلى الحىّ الجليل"، وتوحد بها، ووجد فيها الملاذ والمأوى، ونفذ إليها بتلك الروح اليقظة، التى تحس بما فى قلبها من فيض خافق، وحياة زاخرة، فأفضى لها بأشواق نفسه، وأودعها أحاسيسه، وأنطقها بأفكاره، واستمد صوره من عالمها الرحب. وقد رأينا كيف توحدت المحبوبة هى الأخرى بالطبيعة، فتجلت كالورد والربيع والفجر والسماء الضحوك والصباح الجديد والليلة القمراء. ولم تؤثر الطبيعة فى صور الشاعر وحدها، بل أثرت كذلك فى معجمه الشعرى، شأن أضرابه من الرومانسيين، فانبثت فى قصيدة الصلوات مفردات: الأضواء والشذى والربيع والزهور والبلابل والرياض والطيور والغيوم والصباح والشمس والنجوم... كما أثرت الطبيعة فى موسيقاه، فصدحت بالعذوبة، واستمدت هدوءها

وجلالها من هدوء الطبيعة وجلالها. وإذا كنا قد أشرنا من قبل إلى تأثر الشابى ببعض آراء أبى شادى وجماعته، وتأثره ببعض آراء لامرتين، فإننا نشير كذلك إلى أن باحثًا تونسيًا، أثبت تأثر الشابى فى قصيدته (صلوات فى هيكل الحب) برواية (رفائيل) للامرتين التى ترجمها أحمد حسن الزيات، حيث "استقصى وجوه التماثل بين النصين فى مستوى المعانى والمعجم والتراكيب والصور"[٢٣].

وبالرغم من افتراض حدوث مثل هذه التأثيرات، فإن الشابى ينفرد بخصوصية التجربة وصدقها وتوهجها، إذ ساهمت مأساته الخاصة فى تأجُّج عواطفه. وقد ذكر بعض من عاصروا الشابى وعرفوه عن قرب، أنه مرَّ بتجربة حب حزينة، إذ أحب فتاة تربى معها فى بلدته (الشابية) وعندما سافر إلى تونس للدراسة، استولى على هذه الفتاة غمٌّ شديد، أدى بها إلى الموت بسبب فراق حبيبها[٢٤]، وقد حزن الشابى عليها حزنًا شديدًا، وضاعف مرضه من أحزانه، فأسلمته عذاباته ويأسه من الحياة، إلى حالة أقرب إلى النسك والوجد الصوفى، وأحس أن أيامه فى الحياة معدودة، ورأى الدنيا بعينها كما يقول المتنبى، فحاول أن يجد فى المرأة وسيلة للخلاص من همومه وأزماته، بعد أن اشتدت "ضغوط المتناقضات وإيلام المفارقات على إحساسه وكيانه الوجودى، فتفجرت نفسه فى الحب تفجرًا متأزمًا، ينتهج بها منحى المأساة القائمة على التمزق، يغذيه الشعور بالحيف والحرمان، فيصور الشاعر مأساة ازدواجه وانشطاره تصويرًا انتحاريًا، فيه كثير من مظاهر التحطيم الذاتى لنفس تمزقت حتى تصدعت، ثم انصهرت فى بوتقة الألم، فروضت عليه حتى بلغت بصاحبها روحًا من التجلد، هو إلى الحالات الصوفية أقرب منه إلى نوبات الرومانسيين"[٢٥].

الهوامش

(١) ديوان أغانى الحياة لأبى القاسم الشابى، نُشر ضمن منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى- المجلد الأول، ص١٧٨- ١٨١.

(٢) لسان العرب- مادة (عذب).

(٣) ديوان أغانى الحياة- قصيدة (الجنة الضائعة)، ص٢٠٧- ٢٠٨.

(٤) ديوان أغانى الحياة- قصيدة (الطفولة)، ص٢١٧.

(٥) عن كتاب (قطرة من يراع فى الأدب والاجتماع)، تأليف أحمد زكى أبو شادى، ٢ : ١١٢، الطبعة الأولى ١٣٢٦هـ.

(٦) انظر: مدرسة أبوللو الشعرية فى ضوء النقد الحديث، تأليف د. محمد سعد فشوان، ط. دار المعارف، ص١٨٧.

(٧) قراءات مع الشابى والمتنبى والجاحظ وابن خلدون، تأليف الدكتور عبد السلام المسدى، ط. دار سعاد الصباح، الطبعة الرابعة ١٩٩٣م، ص٤٤.

(٨) مذكرات أبى القاسم الشابى، نشرت ضمن منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى، ١: ٣٠.

(٩) قراءات مع الشابى والمتنبى والجاحظ وابن خلدون، تأليف د. عبد السلام المسدى، ص٤٨.

(١٠) المرجع السابق، ص٢١.

(١١) محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى، تأليف الدكتور محمد مندور، ط. معهد الدراسات العربية، ص٧٩.

(١٢) من مقال للدكتور أحمد زكى أبو شادى، مجلة أبوللو ٢، ٩، ١٩٣ نقلاً عن مدرسة أبوللو الشعرية، تأليف د. محمد فشوان، ص٣٩.

(١٣) الخيال الشعرى عند العرب، تأليف أبى القاسم الشابى، نشر ضمن منشورات مؤسسة جائزةِ عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى، ١: ٩٥.

(١٤) المرجع السابق، ص٩٦.

(١٥) المرجع نفسه، ص١١٠.

(١٦) ديوان أغانى الحياة، ص٢١٧.

(١٧) نقلاً عن: مدرسة أبوللو الشعرية، د. محمد فشوان، ص١٨٧.

(١٨) ديوان فوق العباب لأحمد زكى أبو شادى، الطبعة الأولى، ١٩٣٥م، ص٢٩.

(١٩) مدرسة أبوللو الشعرية، ص١٩٣.

(٢٠) الخيال الشعرى عند العرب، ص١٢٦.

(٢١) نفسه، ص٢٦.

(٢٢) مذكرات الشابى، ص٤٥.

(٢٣) أثر رواية رفائيل للامرتين بترجمة أحمد حسن الزيات فى قصيدة (صلوات فى هيكل الحب) لأبى القاسم الشابى، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٢٥، سنة ١٩٨٦، ص١١١- ١٢٩.

(٢٤) أبو القاسم الشابى شاعر الحب والثورة، تأليف رجاء النقاش، ط. الهيئة العامة للكتاب، ص٤٤.

(٢٥) قراءات مع الشابى والمتنبى والجاحظ وابن خلدون، د. عبد السلام المسدى، ص٢٠.

الإنسان : نماذج ومواقف

حاتم الطائى

أ.د. صلاح رزق

أَتَعْرِفُ أطْلالاً ونُؤْيًا مُهَدَّمَا ... كَخَطِّكَ فى رَقٍّ كِتَابًا مُنَمْنَمَا[1]

أذَاعَتْ بهِ الأَرْوَاحُ بَعْدَ أنِيسِهَا ... شُهُورًا وأيَّامًا وحَوْلاً مُجَرَّمَا[2]

دَوَارِجَ قدْ غَيَّرْنَ ظَاهِرَ تُرْبِهِ ... وَغَيَّرَتِ الأيَّامُ مَا كَانَ مَعْلَمَا[3]

وغيَّرَهَا طُولُ التَّقَادُمِ والبِلَى ... فَمَا أعْرِفُ الأطْلالَ إلا تَوَهُّمَا[4]

دِيارُ التى قَامَتْ تُرِيكَ، وَقَدْ خَلَتْ ... وَأَقْوَتْ مِنَ الزُّوَّارِ، كَفًّا ومِعْصَمَا[5]

تَهَادَى، عَلَيْهَا حَلْيُهَا، ذَاتُ بَهْجَةٍ، ... وكَشْحًا كَطَىِّ السَّابرِيَّةِ أهْضَمَا[6]

ونَحْرًا كَفَاثُورِ اللُّجَيْنِ يَزِينُهُ ... تَوَقُّدُ يَاقُوتٍ، وشَذْرًا مُنَظَّمَا[7]

كَجَمْرِ الغَضَا هَبَّتْ لَهُ بَعْدَ هَجْعَةٍ ... مِنَ اللَّيْلِ أَرْوَاحُ الصَّبَا فَتَنَسَّمَا[8]

يُضِىءُ لَنَا البَيْتُ الظَّلِيلُ خَصَاصَهُ ... إذَا هِىَ لَيْلاً حَاوَلَتْ أَنْ تَبَسَّمَا[9]

إذَا انْقَلَبَتْ فَوْقَ الحَشِيَّةِ مَرَّةً ... تَرَنَّمَ وَسْوَاسُ الحُلِىِّ تَرَنُّمَا[10]

فَبَانَت لِطِيَّاتٍ لَهَا، وتَبَدَّلَتْ ... بهِ بَدَلاً مَرَّتْ بهِ الطَّيْرُ أَشْأَمَا[11]

وَعَاذِلَتَيْنِ هَبَّتَا بَعْدَ هَجْعَةٍ ... تَلُومَانِ مِتْلافًا مُفِيدًا مُلَوَّمَا[12]

تَلُومَانِ، لَمَّا غَوَّرَ النَّجْمُ، ضَلَّةً ... فَتًى لا يَرَى الإتْلافَ فى الحَمْدِ مَغْرَمَا[13]

فَقُلْتُ، وقَدْ طَالَ العِتَابُ عَلَيْهِمَا ... وَأَوْعَدَتَانِى أَنْ تَبِينَا وتَصْرِمَا[14]

ألا لا تَلُومَانِى عَلَى مَا تَقَدَّمَا ... كَفَى بصُرُوفِ الدَّهْرِ للمَرْءِ مُحْكِمَا[15]

فإنَّكُمَا لا مَا مَضَى تُدْرِكَانِهِ ... ولَسْتُ عَلَى مَا فَاتَنِى مُتَنَدِّمَا[16]

فَنَفْسَكَ أَكْرِمْهَا، فَإِنَّكَ إنْ تَهُنْ ... عَلَيْكَ، فلَنْ تَلْقَى لَهَا الدَّهْرَ مُكْرِمَا

أَهِنْ للذى تَهْوَى التِّلادَ فإنَّهُ ... إذا مُتَّ كَانَ المَالُ نُهْبًا مُقَسَّمَا[17]

ولا تَشْقَيَنْ فيهِ فَيَسْعَدَ وارِثٌ ... بهِ حِينَ تُخْشَى أغْبَرَ اللَّوْنِ مُظْلِمَا[18]

يُقَسِّمُهُ غُنْمًا، ويَشْرِى كَرَامَةً، ... وقد صِرْتَ فى خَطٍّ مِن الأرْضِ أَعْظَمَا[19]

قَلِيلٌ بِهِ مَا يَحْمَدَنَّكَ وَارِثٌ ... إذا سَاقَ مِمَّا كُنْتَ تَجْمَعُ مَغْنَمَا[20]

تَحَلَّمْ عَنِ الأَدْنَيْنِ واسْتَبْقِ وُدَّهُمْ ... ولَنْ تَسْتَطِيعَ الحِلْمَ حَتَّى تَحَلَّمَا[21]

متى تُرْقِ أَضْغَانَ العَشِيرَةِ بالأَنَا ... وكَفِّ الأَذَى يُحْسَمْ لكَ الدَّاءُ مَحْسَمَا[22]

وما ابْتَعَثَتْنِي فى هَوَايَ لَجَاجَةٌ ... إذا لَمْ أَجِدْ فِيمَا أَمَامِي مُقَدَّمَا[23]

إذا شِئْتَ نَاوَيْتَ امْرَأَ السُّوءِ مَانَزَا ... إِلَيْكَ، ولاطَمْتَ اللَّئِيمَ المُلَطَّمَا[24]

وذُو اللُّبِّ والتَّقْوَى حَقِيقٌ إذَا رَأَى ... ذَوِي طَبَعِ الأَخْلاقِ أَنْ يَتَكَرَّمَا[25]

فَجَاوِرْ كَرِيمًا، واقْتَدِحْ مِنْ زِنَادِهِ ... وأَسْنِدْ إِلَيْهِ، إِنْ تَطَاوَلَ، سُلَّمَا[26]

وعَوْرَاءَ قَدْ أَعْرَضْتُ عَنْهَا فَلَمْ تَضِرْ ... وذِي أَوَدٍ قَوَّمْتُهُ فَتَقَوَّمَا[27]

وأَغْفِرُ عَوْرَاءَ الكَرِيمِ اصْطِنَاعَهُ ... وأَصْفَحُ عَنْ شَتْمِ اللَّئِيمِ تَكَرُّمَا[28]

ولا أَخْذُلُ المَوْلَى وإِنْ كَانَ خَاذِلاً ... ولا أَشْتُمُ ابْنَ العَمِّ إِنْ كَانَ مُفْحَمَا[29]

ولا زَادَنِي عَنْهُ غِنَايَ تَبَاعُدًا ... وإِنْ كَانَ ذَا نَقْصٍ مِنَ المَالِ مُصْرِمَا[30]

ولَيْلٍ بَهِيمٍ قد تَسَرْبَلْتُ هَوْلَهُ ... إذا اللَّيْلُ بِالنِّكْسِ الضَّعِيفِ تَجَهَّمَا[31]

ولن يَكسِبَ الصُّعْلُوكُ حَمْدًا ولا غِنَى ... إذا هُوَ لَمْ يَرْكَبْ مِنَ الأَمْرِ مُعْظَمَا[32]

ولم يَشْهَدِ الخَيْلَ المُغِيرَةَ بِالضُّحَى ... يُثِرْنَ عِجَاجًا بالسَّنَابِكِ أَقْتَمَا[33]

عَلَيْهِنَّ فِتْيَانٌ كَجِنَّةِ عَبْقَرٍ ... يَهُزُّونَ بِالأَيْدِي وَشِيجًا مُقَوَّمَا[34]

لَحَا اللهُ صُعْلُوكًا مُنَاهُ وهَمُّهُ ... مِنَ العَيْشِ أَنْ يَلْقَى لَبُوسًا ومَطْعَمَا[35]

يَرَى الخَمْصَ تَعْذِيبًا، وإِنْ يَلْقَ شَبْعَةً ... يَبِتْ قَلْبُهُ مِنْ قِلَّةِ الهَمِّ مُبْهَمَا[36]

يَنَامُ الضُّحَى، حتى إذا يَوْمُهُ اسْتَوَى ... تَنَبَّهَ مَثْلُوجَ الفُؤَادِ مُوَرَّمَا[37]

مُقِيمًا مَعَ المُثْرِينَ لَيْسَ بِبَارِحٍ ... إذا كَانَ جَدْوَى مِن طَعَامٍ ومَجْثِمَا[38]

و للهِ صُعْلُـــوكٌ يُسَـــاوِرُ هَمَّـــهُ ... ويَمْضِي على الأحْدَاثِ والدَّهْرِ مُقْدِمَـا[٣٩]
فَتَـى طَلِبـاتٍ لا يَـرَى الخَمْصَ تَرْحَـةً ... ولا شَـبْعَةً إنْ نَالَهَـا عَـدَّ مَغْنَمَـا[٤٠]
إذا مَـا رَأى يَوْمًـا مَكَـارِمَ أعْرَضَـتْ ... تَيَمَّـمَ كُـبْراهُنَّ ثُمَّـتَ صَمَّمَـا[٤١]
تَـرَى رُمْحَـهُ ونَبْلَـه ومِجَنَّـهُ ... وذا شُطَبٍ عَضْبَ الضَّرِيبَـةِ مِخْذَمَـا[٤٢]
وأخْنَـاءَ سَـرْجٍ قـاتِرٍ، ولِجَامَـهُ، ... عَتَـادَ فَتَـى هَيْجَـا، وطِرْفًـا مُسَـوَّمَا[٤٣]
ويَغْشَـى، إذا مَـا كَـانَ يَـوْمُ كَرِيهَـةٍ ... صُدُورَ العَوالِي، فَهْـوَ مُخْتَضِبٌ دَمَـا[٤٤]
إذا الحَـرْبُ أبْـدَتْ نَاجِذَيْهَـا وشَمَّرَتْ ... وَوَلَّـى هِـدَانُ القَـوْمِ أقْبَـلَ مُعْلِمَـا[٤٥]
فَذلِـكَ إنْ يَهْلَـكْ فَحُسْـنٌ ثَنَـاؤُهُ ... وإنْ عَـاشَ لم يَقْعُـدْ ضَعِيفًـا مُذَمَّمَـا[٤٦]

الشاعر والقصيدة :

هو «حاتم بن عبد الله بن سعد بن الحشرج بن امرئ القيس بن عدى بن أخزم .... بن عمرو بن الغوث بن طئ ... ويكنى حاتم أبا سفانة، وأبا عدى... وقد أدركت سفانة وعدى الإسلام، فأسلما»[٤٧].

«وأم حاتم عتبة بنت عفيف بن عمرو بن امرئ القيس بن عدى بن أخزم... وكانت فى الجود بمنزلة حاتم، لا تدخر شيئًا. ولا يسألها أحد شيئًا فتمنعه»[٤٨].

ويضرب المثل بحاتم فى البذل والعطاء فى الحياة العربية قبل الإسلام. وتورد المصادر القديمة، العديدَ من قصصه فى هذا الصدد. ولقد كان حاتم حريصًا على مثالية الموقف والسلوك والعلاقات الإنسانية. والقصيدة التى معنا، محاولة للانطلاق مما هو مألوف، سائد فنيًا واجتماعيًا إلى تشكل الرؤية الذاتية، الداعية إلى إعلاء النموذج الإنسانى المتميز سلوكًا وتكوينًا. وإذا كانت ملامح هذا النموذج

ومقوماته، لا تتضح إلا فى ضوء النموذج النقيض، فلا بأس من الإلمام بملامح ذلك النموذج، واستجلاء أبرز دواعى النفور منه.

ولا شك أن كل دعوة نظرية، تجد سندها فى النموذج التطبيقى والسلوك العملى؛ ومن ثم لزم تقديم هذا النموذج، الذى تبنى حاتم طرحه، من خلال ضمير الذات التى لا تنفى إمكانية التعميم على كل من يشارك الذات إنسانيتها، ورؤيتها، وحرصها على السمو والتميز.

المطلع بين عمومية التقليد وخصوصية الرؤية

يطالعنا الشاعر فى صدر بيته الأول، بتساؤل يستدعى التقليد الشائع فى شعرنا القديم، موصولاً بمشهد الأطلال الباقية بعد رحيل الأهل والأحبة. غير أنه –ربما فى محاولة لإحداث شيء من الإضافة أو قدر من التجديد– يتساءل عن سالف معرفة المخاطب، الذى جعله معممًا من خلال إطلاق الخطاب، بأمر هذه الأطلال. كما عمد إلى تنكير الأطلال –حرصًا على التعميم كذلك– بإطلاقها من النسبة أو الإضافة ... ثم سارع إلى تشكيل صورى، يشف عن حرص مقصود على تأمل التفاصيل الجزئية الدقيقة لهذه الأطلال، وما يحيط بها من آثار بالية، وذلك حين بادرنا ببيت الاستهلال قائلاً :

أَتَعْرِفُ أطْلالاً ونُؤْيًا مُهَدَّما　　　كَخَطِّكَ فى رَقٍّ كِتابًا مُنَمْنَما

تنهض بنية الاستفهام، وصيغة المضارع من فعل المعرفة، بتشكيل مشهد الخطاب الذى يرسم ملامح الحالة النفسية التى غمرها الإحساس بالارتداد إلى الماضى، فى محاولة لنسج خيوط المقارنة بين ماض غائب وحاضر جاثم، فيدعم فكرة إنكار المشهد، أو إنكار عظم التحول الذى أصابه؛ ومن ثم يبرز تساؤل المتردد عن مطلق المعرفة، ثم يأتى التنكير اللغوى داعمًا لأحاسيس الإنكار النفسى، وعدم تقبل فكرة التصديق بأن هذه الأطلال، هى ذاتها بقايا ديار الماضى، العامرة

بالحركة، المقترنة بالذكريات، ثم تأتى الصورة التشبيهية كاشفة عن طبيعة النظرة الخاصة، وموقف الذهول، الذى يتيح نوعًا من التأمل الهادئ، الذى يبدو صاحبه كما لو كان منفصلاً عن حركة العالم المحيط، استغراقًا مع معطيات المشهد، فإذا هو يرى الأطلال الباقية، وما يلمح من بقايا النؤى المهدم شبيهًا بخط منمق على امتداد صفحة بيضاء. ولا يخفى مدى الإحساس بالمفارقة بين فعل الطبيعة والزمن فى الديار ... ذلك الفعل الذى يقترن بالعشوائية والاضطراب فى حركة الرياح وتقلبات الطبيعة ... وفعل الكاتب المدقق، الذى يحرص على زخرفة ما يخط وتنميق ما يكتب.

ولاشك أن هذه الملاحظة تدفعنا إلى استشراف البعد الخاص من أبعاد الرؤية الذاتية، التى يقدمها الشاعر عبر هذا المطلع الذى لا يجافى التقاليد الشعرية المعروفة فى تلك الفترة من حياة شعرنا العربى ... ذلك البعد الذى يتمثل لنا فى حدة الوعى بفعل الزمن فى الأشياء، على نحو يصيبها بالتغير الذى لا ينجو منه الهين الجزئى من مقوماتها، وهو فعل بعيد عن التخبط والعشوائية، ذلك لأنه مطرد لا يتخلف، ولا ينجو من أثره شىء أو مخلوق.

وإذا كانت الصورة الأولى موسومة بالتكثيف والإجمال، فذلك شأن النظرة الأولى حال تلقيها صدمة التغير، وما أحدثه إدراك ذلك التغير من ذهول، وما قاد إليه من استدعاء الماضى وقرائنه، فى مواجهة الحاضر الصادم ومشاهده. ومن الطبيعى أن ينصرف الشاعر -بعد ذلك- إلى نوع من التفصيل الذى يغلب عليه الوصف والتقرير، ويشيع فى أرجائه النغم الهادئ والإيقاع البطىء، وهذا ما تقدمه الأبيات التالية حيث يقول الشاعر :

أذَاعَتْ بِهِ الأَرْوَاحُ بَعْدَ أنِيسِهَا ... شُهُورًا وأيَّامًا وحَوْلاً مُجَرَّمَا

دَوَارِجَ قَد غَيَّرْنَ ظَاهِرَ تُرْبِهِ ... وَغَيَّرَتِ الأيَّامُ مَا كَانَ مَعْلَمَا

وغيَّرَهَا طُولُ التَّقادُمِ والبِلَى ... فَمَا أعْرِفُ الأطْلالَ إلا تَوَهُّمَا

لقد راحت الرياح تعبث ببقايا هذه الديار، وتنثرها بددًا، بعد أن استقلت بها، منذ أن رحل عنها أنيسها، وأعانها الزمن على ذلك، فانطلقت مصعدة في أرجائها أيامًا وشهورًا متتابعة ... حتى إذا اكتمل لها العام، استطاعت أن تأتي على ظاهر حالها، طامسة معالمها، مغيرة ترابها ... بل غيرت الأيام ما كان يتخذ معلمًا بارزًا، يهتدى به السارى، فلا يضل ولا يساوره خوف.

ويظل الشاعر يداخل ما بين الضمائر التى تردنا -تلميحًا وإيحاءً- إلى الدار وساكنيها من الأحبة الراحلين ... وتتكرر لديه مفردة التغير، التى يرتد فعلها إلى حركة الرياح وفعل الأيام، وإن غلب فعل الزمن فعل الطبيعة. فها هو "طول التقادم" ينهض بدوره فى فعل التغير، وإحداث "البلى" بعد الجدة، حتى إن المحب المتردد، الذى طالما ألف الديار ومعالمها، لا يكاد يعرف ما بقى من آثارها وأطلالها إلا ظنًا وتوهمًا.

ثم يكشف لنا الشاعر -فى مطلع البيت الخامس- عن كون هذه الأطلال، وما اقترن بها من مشهد التحول والتغير ... إنما هى أطلال ديار المحبوبة. ويتخذ من ذلك سبيلاً إلى الحديث الخاص عن تلك المحبوبة وعلاقته بها. وقبل أن نتوقف مع هذه الأبيات وقفة التأمل والتحليل ... لابد من استخلاص معطيات الرؤية الكلية للأبيات الأربعة السابقة، وتَبَيُّن ما تطرحه من معطيات الرؤية الذاتية للشاعر، على نحو يُسَوِّغُ الحكم بدوران الشاعر فى فلك التقاليد الشعرية السائدة، أو محاولة تحقيق قدر من الإضافة التى تشكل بصمة ذاتية.

والحق أن البدء بالاستفهام الإنشائي فى الشطر الأول، ومجافاة التقرير السردى الإخبارى، يشكل أولى إرهاصات الحرص على شىء من التجديد داخل الإطار العام ... فضلاً عن كونه أتاح للمتلقى، استشراف الحركة النفسية للشاعر، خاصة حين نرجح أن استخدام ضيمر الخطاب، يتم على سبيل التجريد والارتداد إلى أعماق الذات المؤرقة بأزمتها الخاصة، ثم تأتى الصورة التشبيهية، لتدعم ذلك

الحرص من مدخل آخر، يبدو تطورًا طبيعيًا للمسلك الفنى المعروف فى أفق العصر؛ إذ يعد نوعًا من الانتقال من العام الكلى إلى الخاص الجزئى ... إذ إن اتخاذ الرسم الكلى، ذى الخط المنمنق على الصفحة البيضاء، مشبهًا بـه لمشـهد الأطلال المتبقية من الديار والنؤى المهدم من حولها، يسجل للشاعر تميز الالتفات نحو التفاصيل الجزئية الدقيقة، وما يعنيه ذلك الالتفات من نماء الاستغراق النفسى والحسى مع معطيات المشـهد، على نحو يمنح خيال المتلقى فرصة مواتية، لتمثل الحركة الداخلية الموارة بصراع الماضى والحاضر فى أعماق الشاعر.

فإذا جاوزنا ذلك قليلاً، وجدنا الشاعر يرصد -فى إيجاز وتقريرية- حركة الرياح، ولكنه يبدو مأسورًا بإطار القهر الصادر عن عامل الزمن، الذى سيطر على الشطر الآخر من البيت الثانى بأكمله. ولا يجد الشاعر حرجًا فى تتبع وحداته المتداخلة حين يردد -فيما يكاد يكون نوعًا من التعديد- قوله: «شهورًا وأيامًا وحولاً مجرمًا»، ولا يخفى -بالطبع- دور التنوين، وقصر المسافات الصوتية أو المقطعية بين ترددات الحركة والسكون، وإيحاءات حروف المد فى صدور ذلك الشطر... فى تجسيد إحساس الشاعر بوطأة الزمن وما أحدثه فى حقه، وحق المكان الذى ضمن ذكريات ماضيه المفتقد.

فإذا انتقلنا إلى البيتين الثالث والرابع، وجدنا أن مفردة التغير فى صيغة الحدث المقترن بالزمن الماضى، تشكل اللفظة المحورية فى هذين البيتين، ويتوزع فاعلية التغير عنصرا الرياح والزمن، فيكون نصيب الرياح الفعل الأول، ويقف إنجازها عند تغيير ظاهر تراب النؤى. أما الأيام وطول التقادم، فتحقق البلى لما كان معلمًا بارزًا. وتجتمع أطراف النتيجة المترتبة على ذلك كله، لتصيب الشاعر فى وعيه المعرفى، حتى لتفقده المعرفة بما عهده وارتبط به، فكان سجل ماضيه وتجربته وذكرياته.

وبذلك تتمثل الرؤية الذاتية فى الموقف من الزمن، ذلك الموقف الذى يمكن

اعتباره موقف عداوة وخصومة، لذلك العدو الذى مارس فعل التغير بحدة وقسوة، فأصاب هذا التغير مقومات الشخصية الشاعرة فى أهم أبعادها، وهو البعد المعرفى، بعد أن أصابها فى علاقاتها بمن ترتبط وتحب من الأشخاص، وما تألف وتحب من معاهد الذكرى المرتبطة بالتجربة الوجدانية الشفيفة.

حين نصل ما انقطع من متابعتنا للشاعر، نراه يقول فى البيت الخامس :

دِيارُ التى قَامَتْ تُرِيكَ، وَقَدْ خَلَتْ

وَأَقْوَتْ مِنَ الزُّوَّارِ، كَفًّا ومِعْصَمَا

ويتواصل وصفه صاحبة الديار حتى البيت الحادى عشر. وربما يلذ لبعضنا إثارة السؤال حول تحديد شخصية المرأة المشار إليها. وفضلاً عن أن هذا لا يهمنا كثيرًا فى هذا السياق، فإننا نود أن نشير إلى أن سيرة الرجل، تشهد له بسمو الخلق والمسلك، وأنه كان أبعد ما يكون عن مواطن الريبة، فليست المرأة المشار إليها هنا، خليلة على أغلب الظن، كما أنها ليست الزوجة كما قد يفهم من البيت التاسع، لأنه لم يصح من أخباره أن امرأته رحلت عنه مخلفة ديارها، لتتحول إلى أطلال يقف أمامها. فإذا انتفى كونها هذه أو تلك، لم يبق إلا أن الرجل يتكلف الأمر، سيرًا على التقاليد الشعرية الموروثة، وإن عمد -عبر منحى فنى شفيف- إلى توظيفها فى تقديم رؤيته الإنسانية الخاصة، إزاء حركة الزمن وهيمنته على الحياة والأحياء ... تلك الرؤية التى ارتضى فى ظلها أن ينفق نصيبه من الزمن -أى عمره- على النحو الذى يحقق به خلود الذكر، مهما كان الثمن المدفوع فى ذلك... يستوى فى هذا الشأن إقامة المشيد من البنيان الذى لا يصمد -إلى حين قد يطول- أمام عوادى الزمن، أو التمتع بالحسان من النساء ... وفى هذين البابين ينفق عامة الناس الكثير، ولا يخرجون منهما بشىء، اللهم إلا الأسى والحسرة فى معظم الأحيان.

فى ضوء ذلك، واصل الحديث -فى إيقاع هادئ- عن تلك المرأة الموصوفة

التى خصته بودها، فتميزت بينهما العلاقة الإنسانية، لكن سرعان ما فعل الزمن مألوف فعله فى فض عرى الود والوصل، حين أوقع الفراق بين الأليفين لأسباب لا تجاوز متكرر الأسباب المعروفة. ولعل هذا هو سبب إشارته إليها مجهلة على تعددها "لطياتٍ" فى ختام هذه الأبيات.

إن تلك الديار هى ديار المرأة التى قامت "تريك" ... ولعل عمده إلى التعويل على ضمير الخطاب، سبيل تعميم مقصود، فذلك شأن كثير من الناس فى فترات متفاوتة من شبابهم ... خاصة أنه يشير إلى أن تلك المرأة –أو ديارها– كانت قبلة القصاد والزائرين «وقد خلت وأقوت من الزوار». عندئذ آنَ أَيْنُ خصوصية العطاء، فإذا هى تريك "كفًا ومعصما". ولسوف نلاحظ أن سلسلة الوصف والإخبار كلها تقريبًا –بعد ذلك– تشكل جزءًا من معمول فعل الرؤية هنا، فالأمر إذن لم يجاوز الرؤية فى لقاء أو مجلس، له قدر من الخصوصية التى تتميز فيها شخصية الضيف ممن عداها من هموم الزائرين، ولعل استهلال الحديث هنا بالإشارة إلى الكف والمعصم، يعد رمزًا دالاً على الترحيب وبسط اليد، حبورًا باللقاء الذى تأنس به النفس، ثم إنها "تهادى" وفى الفعل، وصيغةالحال ما يعين على تمثل اللحظة التى يحرص المحب على إسعاد حبيبه، وإشاعة جو من الود على اللقاء؛ ولذا أضاف الوصف الدال على كمال التهيؤ الحسى والنفسى، حين قال : «عليها حليها، ذات بهجة»، فلقد اتخذت للقاء زينته المكتسبة، ماثلة فى الحلى الذى تتجمل به الحسناء. كما شفت ملامحها المبتهجة عما يعتمل فى نفسها من مقومات تلك البهجة التى لا تتكلفها؛ ومن ثم اكتمل للقاء دواعى الرضا والبهجة نفسيًا وحسيًا.

وإذ ذاك، توافينا نظرة الضيف المحبوب، المختص بحسن التلقى وتميز الاستقبال، فإذا بالشاعر يواصل مفردات معمول الرؤية التى تحرص المحبوبة على تقديمها بقوله : "وكشحًا" فيسوق الصورة الفنية التى تشف عن رقة الموصوف

والوصف، حين يقول : "كطَيِّ السابرية أهضما" إنه الخصر الممدوح بدقته ونحوله، غير أن الصورة تستدعى نسج الحرير الناعم، لتتخذ منه المشبه به ملمحًا ومادة وحجمًا.

ويواصل الشاعر العطف، تفصيلاً لما يرى من جمال تلك المحبوبة فيقول :

وَنَحْـــرًا كَفَاثُورِ اللُّجَيْنِ يَزِينُـهُ   تَوَقُّدُ يَاقُـوتٍ، وشَـــذْرًا مُنَظَّمَا

كَجَمْرِ الغَضَا هَبَّتْ لَهُ بَعْدَ هَجْعَةٍ   مِنَ اللَّيْـلِ أَرْوَاحُ الصَّبَا فَتَنَسَّـمَا

إن النحر –موضع العقد– يتألق وضاء مثل الفضة اللامعة ... يزيده جمالاً وتألقًا ذلك العقد الذى تتجاور فيه حبات الياقوت وفواصل اللؤلؤ ... ثم تتولد عن الصورة التشبيهية صورة أخرى، تنمى المشهد الجمالى الكلى، حين يشبه الشاعر تميز لمعان الياقوت واللؤلؤ بجمرات النار المتخلف عن اشتعال شجر الغضا الصلب، خاصة عندما توافيه فى هدأة الليل رياح الصبا الشرقية، ويتتابع نسيمها؛ فيزيد تأججه، ويتألق بريقه.

أما وضاءة البسمة وإشراق النظرة، فتكشف عنهما هذه الصورة الإيحائية الشفيفة، التى يذهب فيها الشاعر إلى أن البيت لا فتحة فيه إلا خصاص مظلل، بستائره "يضىء" –بقرائن الحال ودلالة الوضاءة المشرقة– لمجرد أن تحاول هى الابتسام .... غير أنه يعمد إلى تشكيل لفظى تسهم وحداته، وطبيعة التصرف فى بنائه، إلى مسلك خاص، حين يقول : "إذا هى ليلاً حاولت أن تبسما". ومناط الخصوصية يظهر إذا التفتنا إلى دور الضمير البارز المنفصل، المستحضر لهيئة الموصوفة، كما يظهر –ثانيًا– فى الحرص على تقديم الظرف الدال على تمام الظلمة "ليلاً"؛ حتى يعظم إنجاز محاولة الابتسام داخل هذا البيت المحكم، وثالثًا فى جعل الحدث مجرد شروع فى فعل الابتسام لا إتيانه، حين قال: "حاولت". وأخيرًا حين عمد إلى صيغة المصدر المؤول من أن والمضارع "تبسم" معمولاً للفعل

حاولت دون الاسم، وكأنما هو يرصد كيفية تجلى حدث الابتسام، منذ أن تحركت به النفس، وانتواه الخاطر، حتى أوشك أن يكون ظاهرًا متحققًا.

ويبدو أن المرأة شديدة الوعى بجمالها، حريصة على منح هذا الجمال، ما هو جدير به من ضروب التزين والحلى، التى استلفتت الشاعر منذ البداية (البيت ٦)، لذا نجده يعود إلى التنبيه إلى لافت أثر حليها، حين يقترن بالحركة الدالة على ما لا يخفى من الدلال والرقة فى قوله :

إذا انْقَلَبَتْ فَوْقَ الحَشِيَّة مَرَّةً تَرَنَّمَ وسواسُ الحُلِىِّ تَرَنُّمَا

وإذا كان الفعل المتخير "انقلب" يشى ببعض الظلال التى قد تبدو غير مستحبة للذوق المعاصر، فمرد ذلك إلى تطور الدلالة، لا إلى حقيقتها اللغوية، إذ لا تجاوز تلك الدلالة مجرد حركة الاتكاء المرتد فى قدر من الدلال والرقة ... يؤكد ذلك قوله : "مرة" بعد الظرف "فوق الحشية" إشارة إلى قلة الحركة، مع انتفاء القصد إلى تعملها. ثم تأتى ألفاظ الشطر الآخر جميعها لتتضافر على تجسيد الحركة والإيحاء بالصورة ... يتمثل ذلك فى فعل الترنم ومصدره، اللذيْن لا يخفى فيهما أثر رقة التاء وتكرارية الراء وتشديد النون الأنفية المقترنة بالميم المفعمة بغنائية الصوت، الذى يجد دعمه فى ألف الإطلاق عند ختام البيت ... وبين الفعل ومصدره، يوافينا الجرس المتردد للحلى عبر اختيار الشاعر، المصدر "وسواس" الذى تتوسط ألف المد فيه، صوت السين الذى جاء أولاً مقترنًا بوقفة السكون، ثم جاء أخيرًا مشبعًا بحركة المد المضمومة، وكأنه الصوت الهامس يبدأ خافتًا، ثم يعلو ويمتد ليستطيل فى الزمن، مقترنًا بنغمة محايدة بعد ذلك.

ويبدو التركيز على البعد الصوتى فى الصورة السابقة مهيئًا نفسيًا لفعل الانفصال الحتمى والفراق وتبدل الأحوال، الذى يسوقه الشاعر فى البيت الأخير من أبيات وصفه لمحبوبته، إذ يقول :

فبانَتْ لِطِيَّاتٍ لها، وتَبَدَّلَتْ بهِ بَدَلاً مَرَّتْ به الطَّيْرُ أَشْأَمَا

هكذا على نحو من الموالاة والمباشرة المقترنتيْن بحرف العطف ... يطرد الفعل، وكأنما هو حدث مألوف مما تجرى به أحداث الحياة، التى لا تكف عن الحركة، فلا نملك إزاء تحولاتها مواجهة، حتى حين يبلغ الفعل من القسوة والحدة مبلغ فصم العلاقة الإنسانية الرابطة ما بين ثليفين "فبانت"، ولا يهم كثيرًا، أو لا يجدى شيئًا من المواجهة أن نعرف التفاصيل؛ ومن ثم كان تجهيل العلة أمرًا طبيعيًا، يجسد حالة القهر والانكسار النفسى الموجب للتسليم فى قوله : "لطيات لها". ثم يتابع السرد التقريرى المجسد لهذا الانكسار، حين يقول : "وتبدلت به بدلاً"، فالحديث مؤكد اللفظ، حاسم الدلالة، فاعل فى الإنسان، قاطع بعجزه، موجب عليه التسليم ... كل ما يستطيعه هو ضرب من تقييم الحائر، حين يرى هذا التبدل الذى يشكل أحد نواميس الوجود المطردة، فيرده إلى القدر المتسلط، الذى لا يعرف له علة واضحة، ولا يتجاوز تفسيره لديه الوصف بالشؤم فى قوله : "مرت به الطير أشأما" فيجعله ختام هذه المرحلة من مراحل التجربة الإنسانية والفنية.

طبائع ومواقف متفاوتة :

ينقلنا الشاعر بعد ذلك إلى مرحلة أخرى من مراحل التجربة الإنسانية الخصبة، يستهلها بقوله :

وعاذِلَتَيْنِ هَبَّتا بَعْدَ هَجْعَةٍ   تَلُومانِ مِتْلافًا مُفِيدًا مُلَوَّمَا

لم يُذْكَر عن حاتم أنه جمع بين امرأتين، حتى نقول إن المقصود بالعاذلتين زوجتاه، اعتمادًا على ذلك، وطردًا لما نلاحظه من خطابه زوجته فى قصائد أخرى، ردًا على لومها إياه، لفرط إسرافه الذى لا يُبْقِى لولده أو أهله شيئًا، فهل المقصود زوجة، وأخرى استعانت بها عليه؟ أم هل المقصود النفس التى ضعفت فى بعض الأحيان، ووجدت عونًا من الزوجة؟ لا يدل الرد الذى رد به حاتم فى الأبيات اللاحقة على التسليم بذلك.

على أية حال، القضية ليست بذى خطر، فأيًا ما كان المقصود بالمشار إليهما فى هذا السياق، فإن الموقف هو الذى يهمنا ... موقف الزوجة أو الأم... موقف المرأة العربية بصفة عامة، التى تبدو دومًا قلقة بشأن المستقبل، حريصة على أن تضمن المستقبل المطمئن لها ولأبنائها، فى مقابل موقف الزوج الحريص على علو الذكر، ورواج الاسم، وإعلاء القيم النبيلة التى يتباهى بها الناس، ويجدون فيها مادة الفخر ومقومات التميز.

يبادرنا الشاعر بوصف المشهد أو الموقف، يتصدره عاذلتان –لا واحدة– ويسند إليهما الفعل "هب"، بما يقترن به من الحدة والفزع والغضب، فى مواجهة الطرف الآخر، وقبل أن يكشف المتعلق بكيفية هذه الثورة "تلومان"، يعمد إلى تحديد الزمن، فإذا هو "بعد هجعة" إشارة إلى انقضاء جانب من الليل، وعدم استكمال الراحة التى يمنحها تمام النوم، ثم يأتى فعل اللوم فى صيغة المضارع، مُسْنَدًا إلى الاثنتين، تجسيدًا لحالة الثورة الغاضبة، من قبل المتعدد فى مواجهة المفرد. ويأتى معمول الفعل مرشحًا لدلالة أحقية اللائمتين باتخاذ هذا الموقف، إزاء المخاطب... ذلك الذى يبدو –من منظوره الخاص، أو حكاية عن منظورهما، أو عبر تداخل لطيف بين الأمرين– "متلافًا مفيدًا مُلَوَّما"، فهو –حقًا– متلاف لموفور المال، غير أنه مفيد الآخر والذات ... ولكنه مستوجب للوم المتكرر، خاصة ممن يعد مسئولاً عنهم مسئولية مباشرة، ولا يخفى أن الصيغ الصرفية المستخدمة للوصف، تكشف عن الموقف والرؤية الواصفة.

ثم يَطَّرِدُ المشهد، ولا تُنْكَرُ التهمة، ولكن يختلف التقويم. إن الشاعر يعمد إلى تكرار الفعل، ويحرص على التنبيه إلى خصوصية الزمن، الذى يبدو صوت اللوم خلاله، هو الصوت الوحيد المتردد فى الأفق، خلال تلك اللحظة، حين يقول: "تلومان لما غَوَّرَ النجم". ثم يأتى التقويم الهادئ مجسدًا لمنظور المقتنع بالمسلك، فيرى هذا اللوم، وإن تعدد أصحابه، "ضلة" إذ لا تدرك اللائمتان من الفعل إلا

ظاهره وقريب أثره ... أما هـو فإنـه "لا يرى الإتـلاف فـى الحمـد مغرمـا" ... إن الإتلاف -لاشك فى ضوء عمومية الصيغة- مَغْرَم، غير أن الغاية النبيلة التى حـرص الشاعر على أن يحلها بين معمـولى فعـل الرؤيـة الذاتيـة، تخـرج هـذه الدلالـة عـن إطلاقها، فالإتلاف، فى منظور هذه الرؤية، مرهـون بالغايـة "فـى الحمـد"، هكـذا أيضًا بدلالة المصدر المعمم، لكل ما يدخل فى دائرة الحمد، وبدلالـة الحـرف "فـى" الذى يعنى استبطان تلك الغاية وعمـق التمكـن منهـا ... وفـى ضـوء ذلـك، يدخـل المسلك صاحبه دربًا من الفتوة الإنسانية الرفيعة؛ ولذا ساغ أن يختار الوصف "فتى" معمولاً لفعل اللوم، وتصديرًا للتعبير عن خصوصية الرؤية.

وعلى نحو من الموالاة والمباشرة يتابع الشاعر سرد الموقف :

فَقُلْتُ، وقَدْ طالَ العِتَـابُ عَلَيْهِمَـا ... وَأَوْعَدَتَـانِى أَنْ تَبِينَـا وتَصْرِمَـا

ألا لا تَلُومَـانِى عَلَـى مَـا تَقَدَّمَـا ... كَفَـى بِصُـرُوفِ الدَّهْـرِ للمَـرْءِ مُحْكِمَـا

وثمة فاصل تعبيرى ليس قصيرًا، يحـرص الشـاعر علـى تقديمـه، تصويـرًا للموقف، وتجسيدًا لطبيعة العلاقة وتباين الموقـف ... "وقـد طـال العتـاب عليهمـا" بالتحقيق والتوكيد، ومعنى الامتداد زمنًا وجدلاً، وصيغة المصدر مـن مـادة العتـاب، التى تحتل منزلة وسـطى بـين رصيـد مـاض مـن علاقـة الحـب والحـرص، وإنـذار وتخويف يهددان تلك العلاقة فى المستقبل، غير أن العتاب قد طال "عليهمـا"... لا عليه، وفى هذا ما فيه من إشـارة إلى أبعـاد اللحظـة النفسـية التـى تقـترن بـالضيق والغضب، من جانب اللائمتين، والهدوء والسكينة من جانب الشـاعر. ثـم يضيـف إلى هذا ما يؤكده، ويزيد الموقـف حـدة، حـين يقـول : "وأوعدتـانى" ... إن الأمـر يجاوز العتاب، صاعدًا صوب التهديد والإنذار، والإبعاد بـالمتكرر، ممـا لا يسـتحب فى شأن العلاقات الإنسانية عامة ... ذلـك أنهمـا توعـدان "أن تبينـا وتصرمـا" ولا يخفى أن صيغة المضارع هنا -فضلاً عن العطف- تجسد توتر المشهد، كمـا لـو كـان

راهنًا فى التو واللحظة، كما تثبت إعمال الإرادة، انطلاقًا من موقف داخلى، واقتناع راسخ بمغايرة الرؤية.

عندئذ يتدفق الصوت بالقول، مُصَدَّرًا بأداة الاستفتاح "ألا"، إيحاءً بفاصل زمنى من سكوت المتأمل، المستغرق فى الاستماع المقترن بنظرة لا تخلو من مزيج من الرفض والسخرية والإشفاق؛ بسبب سطحية النظرة، واختلاف الغاية، وضيق الأفق، الذى يشكل موقف اللائمتين ودافعهما من منظور الشاعر. ثم يتبع هذا الحرف، النهى عن مواصلة الموقف، مستخدمًا المادة ذاتها، عامدًا إلى التركيز والتعميم، حيث يقول : "لا تلومانى على ما تقدما"، فيشكل إطلاق الحد المستفاد من المصدر المؤول من "ما" وجملتها أفقًا لا نهاية له، مستوعبًا كل الجزئيات التى يكن تعدادها، باعتبارها موجبة للوم والعذل من قبل المشار إليهما فى صدر الأبيات. ولأن موقف العاذلتين مفعم بفورة الغضب وحدة الانفعال، اقتضت المغايرة فى الرؤية أن يأتى الرد مشحونًا بمقومات البصر العقلى، واستشراف الحكمة الموجبة للتسليم، فكان من الطبيعى -ترتيبًا على ذلك أو بأثر منه- أن يطلق الشاعر الحكمة فى إثر هذا النهى، قائلاً : "كفى بصروف الدهر للمرء محكما"، فإن تكن الغاية هى بلوغ الحكمة، ففى صروف الدهر، واختلاف أحواله، وما يتعدد من مقدمات أحداثه ونتائجها، الكفاية أداةً لبلوغ تلك الغاية .. وهكذا يبدو الحكم مطلقًا من الاقتران بزمن، والدلالة موجبة للتسليم الْمُبَرَّأ من الخلاف.

غير أن الكلام يتصل، ليقدم التفصيل الدقيق لشأن الزمن، الذى لا يخرج -لحظة الجدل والعتاب والتهديد- عن أن يكون الماضى أو الآتى .. فعلى نحو من المتابعة المباشرة والتوكيد، والحرص على شمول الخطاب للمخاطبين معًا، يقول الشاعر :

فإنَّكُمَا لا مَا مَضَى تُدْرِكَانِهِ ... ولَسْتُ عَلَى مَا فَاتَنِى مُتَنَدِّمَا

ويتقاسم الطرفان شطرى البيت، غير أن أبرز ما يلفت الناظر فى هذا

البيت، يتمثل فى مهارة استخدام النفى فى شطريه، فلقد بدأ الشاعر أسلوب النفى فى الشطر الأول، بالأداة التى تنصرف دلالتها إلى المستقبل، ثم عمد إلى تأخير الفعل المضارع المسند إلى الاثنين المخاطبين، مقدمًا عليه الموصول وصلته "ما مضى" بكل ما يعنيه اسم الموصول من امتداد، ينتفى معه التحديد للمقصود، وبكل ما تعنيه دلالة المضى للحدث والزمن، الذى عمد الشاعر إلى اختيار الجذر اللغوى من المادة نفسها، تعميقًا للمراد ... ثم يأتى الفعل المنفى. فإذا به يختار له مادة الإدراك فى الزمن الحالى بما يدل عليه من الاجتهاد فى الملاحقة، والدأب فى مواصلة الجهد، تجسيدًا للإصرار على الموقف ... يدعم إيقاع التقرير، والنغمة الهابطة التى ترسخ الدلالة، وتمنحها إهاب القدر الحتمى، الذى لا فكاك منه.

وفى المقابل، تتبدى صورة النفى المتعلق بالذات، مع اتفاق نسبى فى بنية الأسلوب، ومغايرة واضحة فى الموقف، إعمالاً لتفاوت الرؤية، وما بنى عليها من تفاوت التوجه والتقويم ... فأداة النفى هنا، الفعل المسند إلى الذات "ليست" إيحاء بحضور الإرادة الذاتية فى اتخاذ الموقف، ثم يؤخر الخبر الكاشف عن الموقف الذى يقع عليه فعل النفى "متندما" بصيغة التكليف والعرضية، ولو على سبيل المجاراة إلى حين ... فضلاً عن أصالة المنطق الذاتى. أما ما يحرص الشاعر على بثه والمبادرة به بين ركنى الجملة المنفية، فهو كل "ما فاتنى" من منظور: كما من الحرص والوفرة والتكثر من كل ما يُكْنَز، إذ لم يفتنى شىء من منظورى الذاتى، حتى أستشعر الندم عليه للحظة قصيرة أو أمد ممتد.

عند هذا الحد يستعلى الموقف الذاتى، ويتحول إلى قيمة إنسانية عامة، منشودة لكل من يحرص على إعلاء القيم النبيلة، التى ينبغى أن تسود وتبقى، وفى ضوء ذلك، يتحول الخطاب عن المخاطبتين المحددتين، إلى مطلق الخطاب الذى يشمل الذات داعمًا ومساندًا، وكل ذات مخاطبة تشارك الذات المتكلمة حرصها على القيم الباقية، واستخلاص حكمة الدهر، على نحو إيجابى ناضج.

دونما انقطاع لحركة الرؤية، أو فصل للنتيجة عن مقدماتها، واعتمادًا على فاعلية الفاء الرابطة، يقول الشاعر :

فَنَفْسَكَ أَكْرِمْهَا، فَإِنَّكَ إِنْ تَهُنْ عَلَيْكَ، فلَنْ تَلْقَى لَهَا الدَّهْرَ مُكْرِمَا

لقد أتاح هذا التصرف اليسير بتقديم النفس -مسندة إلى ضمير الخطاب- على فعل الأمر من مادة الإكرام للمتلقى، فرصة استجلاء العالم النفسى للمتكلم والمخاطب كليهما ... بل أتاح تمثل مقومات مشهد بأكمله، يقف المتكلم الواثق من رؤيته وقيمه وتجربته فى صدره، وفى مواجهته كل ذى نفس عزيزة، يحرص على إعلائها، ويتحرى السبيل إلى إكرامها، ويطرد فعل النزعة العقلية المنطقية فى بنية التشكيل اللغوى، حيث نرى الشاعر يعتمد على أسلوب الشرط، كى يقود المتلقى إلى الإيمان بأن الأمر بإكرام النفس، سبيل حتمى لا خيار فيه، ، حين يقول مواصلاً الخطاب : "فإنك إن تهن عليك" تلك النفس التى يجب إكرامها "فلن تلقى" ما حييت "لها الدهر"، وما اطردت حركة الزمن وتبدلت أحواله "مكرما" هكذا بالإفراد والتنكير.. أى مكرم وكل مكرم.

والمتأمل فى البيت، يلاحظ هيمنة حضور هذه النفس على نحو لافت، فهى تبادرنا ظاهرة فى صدر البيت، ويبرز الضمير المرتد إليها فى فعل الأمر بإكرامها، ويستتر دونما غياب فى فعل الشرط "تهن". ثم يعاود الظهور متعلقًا بالفعل "تلقى"، ليواصل الحضور المطرد فى إثر اسم الفاعل، الذى ختم به البيت. فإذا أضيف إلى ذلك، حضور المخاطب المقترن بها والمقترنة به، تجلى لنا موقف المتكلم وتميز رؤيته، وطبيعة المنزلة التى يحرص على إنزال النفس الإنسانية إياها، ووجدنا أنفسنا مدفوعين إلى تبنى رؤيته، واسترخاص الثمن الذى يبذله من أجل الغاية التى ينشدها، وإن استكثر هذا الثمن كثيرون، ولم ينتبه إلى حق النفس من الإكرام وسمو المنزلة كثيرون كذلك.

ويواصل الشاعر خطاب النفس والآخر، تأكيدًا للموقف، وترسيخًا للرؤية، عبر صيغة الأمر وبنية الخطاب فيقول :

أَهِنْ للذى تَهْوَى التِّلادَ فإنَّهُ إذا مُتَّ كَانَ المالُ نُهْبًا مُقَسَّمَا

إذا سمت الغاية، فليس من المنطقى أو المقبول أن يضن على بلوغها بكل غال... ذلك هو مقتضى النظرة العقلية، التى بدت ضابط الرؤية والأداء فى هذه التجربة. وهذا ما يواصل الشاعر تأكيده فى إيقاع حاسم وصرامة واضحة، إذ استهل البيت هنا بالأمر بإدانة التلاد، لكنه حرص -تبريرًا لغرابة الأمر- على تقديم العلة الدافعة إلى البذل على هذا النحو، أو بهذه الكيفية، حيث قال "للذى تهوى" بتعميم الدلالة فى اسم الموصول، وتعليقها على المنزع الذاتى، خاصة إذا كان هذا المنزع، ينحو بالمرء صوب ما هو سام ورفيع من القيم الإنسانية الباقية، وخاصة إذا كانت هذه التلاد، داخلة فى دائرة العرض المكتسب من المال.

وثمة تبرير لطيف يسوقه الشاعر، إذكاءً لدوافع البذل، واسترخاص الأثير من الأموال، حين يقول : "فإنه إذا مت كان المال نهبًا مقسَّما" أى مال ذاك؟ إنه مالك الذى جهدت فى جمعه وصونه واستزادته! ذلك أن الأمر رهن بحياتك، فما إن تنقضى الحياة بموتك حتى ينهب المال، ويقتسم هنا وهناك، ويؤول إلى غيرك. فإذا كان الأمر كذلك، فهل يكون من الحكمة فى شىء أن تضن على ما تهوى - حال حياتك- بشىء.

ويمعن الشاعر فى نسج أطراف هذه المفارقة عبر البيت التالى، حين يقول:

ولا تَشْقَيَنْ فيهِ فَيَسْعَدَ وارِثٌ بهِ حِينَ تُحْشَى أغْبَرَ اللوْنِ مُظْلِمَا

ففى مقابل شقاء جامع المال، تعظم سعادة وارثه، وفى مقابل حيوية حياة الوارث وتنعمه بهذا المال، يكون موات الجامع وحشوه داخل ظلمة القبر وغبرته. ومن هنا تتجلى حكمة النهى المؤكد عن الشقاء، وإحلال هذا النهى صدر البيت،

عطفًا على الأمر بالبذل المهين لكريم المال، حال الحياة، من أجل بلوغ ما يبقى من خلود الذكر ونبل السيرة. ولا يخفى أن التحذير من الشقاء فى الحياة بدءًا، ثم تبشيع الصورة بعد الموت، من خلال انتقاء الفعل "تحشى" خطابًا للمنهى عن الشقاء بجمع المال من أجل سعادة الوارث، وكأنه شىء يلقى أو رمة تلقى فى التراب. ثم الإمعان فى وصف غبرة لون القبر وظلمته فى إيقاع تتابع رناته تحسينًا للتحذير من سوء المكر وهوان الحال ... أمور من شأنها أن تدفع المستغرق فى هذا المسلك إلى أن يراجع مسلكه، ويعيد تشكيل رؤيته وترتيب قيم الحياة ومقوماتها.

وتتعدد خيوط المفارقة فى رؤية الشاعر، فيمعن فى تأمل ملامحها وتفصيل جنباتها، فيواصل التشكيل قائلاً :

يُقَسِّمُهُ غُنْمًا، ويَشْرِى كَرَامَةً، وقد صِرْتَ فى خَطٍّ مِن الأَرْضِ أَعْظُمَا

إن الوارث يرى فيما قاله مما شقيت فى جمعه غنمًا يطلق يده فى تقسيمه هنا وهناك، يشترى به شرفًا ومكانة كنت أنت الجدير بهما لو بادرت بذلك خلال حياتك .. أما الآن فذاك يجرى وأنت مجرد عظام لا تشغل من الأرض سوى خط موضعها الذى قبرت فيه ! وهكذا تعظم المفارقة زمانًا ومكانًا وحظوظًا.

وربما كان فى وفاء الوارث لمورثه شىء من العزاء .. غير أن الواقع الذى يسجله الشاعر الراصد يشهد بأنه من النادر أن يحمد الوارث، وهو يسوق مغانمه مما شقى مورثه فى جمعه، صاحب هذا الفضل. ولا يخفى أن إيقاع التقرير ونغمته الهابطة يجسدان الإحساس بالإحباط والإنكسار أمام هذه الحقيقة التى تستوجب إعمال النظر ومراجعة النفس، واستخلاص حكمة الحياة، والعمل بمقتضاها.

ويوالى الشاعر سوق الحكمة المستخلصة من فرط الوعى بتجربة الحياة ومسلك الأحياء فيقول :

تَحَلَّمْ عَنِ الأَدْنَيْنِ واسْتَبْقِ وُدَّهُمْ ولَنْ تَسْتَطِيعَ الحِلْمَ حَتَّى تَحَلَّمَا

بصيغة الأمر، وبدوافع الحرص على سمو المنزلة، والرغبة فى سمو العطاء، والارتقاء بالعلاقات الإنسانية، يواصل الشاعر سوق الحكمة التى عرف -بثاقب رؤيته وتميز وعيه بالتجربة البشرية- أن الحلم يقع منها على قمة لافتة، فراح يخاطب ذات الآخر، منبهًا إلى أن هذه الخليقة لا توافى المرء -على كمالها وتمامها- إلا بضرب من المكابدة، ونهج من الترويض. ومن هنا راح يوصى بتعمد الحلم واصطناعه، والتمرس به خاصة مع الأقربين الذين توجب روابط القربى والرحم على المرء، الحرص على ودهم، واحتمال ما لا ترتضيه النفس من متفاوت سلوكهم. وليس ثمة سبيل إلى بلوغ تلك الخليقة السامية، وهذه القيمة الإنسانية الرفيعة، إلا بالإرادة والصبر، وتكلف الأمر المرة بعد المرة، حتى يصير الحلم جبلة راسخة، وطبيعة أصيلة فى تكوين المرء وخلقه. ومن اللافت أن نفى المضارع بـ"لن" فى صدر الشطر الثانى، ووقوع فاعليته على المصدر، واختيار الحرف الذى يوحى بامتداد الغاية، واختتام البيت بالمضارع وصيغة التفعل المؤكدة، لإعمال الإرادة من الجذر اللغوى ذاته، تتضافر فيما بينها لتشكل المبرر العقلى المقنع بحتمية الالتزام بالأمرين المقدمين فى الشطر الأول. كما أن النغمة الصاعدة التى تقترن بالنفى المنصرف إلى مطلق الشأن فى مطلق الزمن المستقبل، من شأنها أن تدعم الصرامة والحسم المقترنين بالدلالة، وتؤكد قطعية وجوب ذلك الالتزام.

وبحكمة الطبيب ورصيد المجرب ... يوالى الشاعر تشخيص أدواء العلاقات الإنسانية، ويرسم من الطرق فى السمو بها، ما من شأنه أن يمنح التميز فى الحياة، وخلود الذكر فيما بعدها، يقول :

متى تُـرْقِ أَضْغَانَ العَشِيرَةِ بالأَنَا وكَفِّ الأَذَى يُحْسَمْ لك الدَّاءُ مَحْسَمَا

بأسلوب الشرط الذى يطلق الدلالة من عقال الارتهان بزمان أو مكان أو حال محددة، يصوغ الشاعر القضية، اعتمادًا على إطلاق دلالة الخطاب كذلك؛ ومن ثم كان اسم الشرط المقترن بالفعل المضارع، سبيل تعميم الزمن، مع اتضاح

الانشغال بشأن المستقبل منه. ثم اختار الشاعر الفعل "ترقى" أو "ترقأ" الذى خفف أو قصرت حركته -بأثر موقعه الوظيفى- فغدا مجسدًا بأصواته -فضلاً عن دلالته- فعل المعالجة الطبية الحالية، المدعومة بخبرة الطبيب المتمرس بأدواء البشر، خاصة إذا كان الداء متغلغلاً فى مسارب النفس، لا محصورًا فى عضو مادى هنا، أو هناك من أعضاء الجسم. ثم يوقع الفاعلية على الأضغان التى قد تستكن فى الأعماق، ويستطيع ظاهر الهيئة والمسلك أن يخفيها، عامدًا إلى صيغة الجمع الموحية بالكثرة والتعدد والتنوع، ثم يضيفها إلى العشيرة بتعريف لا يمنح تحديدًا كاملاً، فأى عشيرة يمكن أن تكون؟

إن فى الأمر متسعًا يسمح بقدر من احتمالات التعدد، وإن رجحت كفة عشيرة ذوى القربى والأدنين، حتى لتوشك أن تكون هى المقصودة، ولذا فالأمر يحتاج إلى مزيد من الحرص فى تحرى رقة المدخل وحسن التوصل؛ ومن ثم عمد الشاعر إلى أداة تناسب طبيعة العلة وخبرة الطبيب الحكيم، حين قال "بالأنا"، فالأناة وطول الصبر والروية، خير أداة فى معالجة هذا النمط من الأدواء. فإذا أضيف إلى ذلك، الثمرة المباشرة لما تميل إليه الأنفس السامية من الترفع ودوام العطاء ... ماثلة فيما أسماه "كف الأذى" كانت النتيجة مضمونة ومطمئنة. وهذا ما أكدته جملة الجواب فى دقة وتكثيف وتركيز، يجمعها قول الشاعر "يحسم لك الداء محسما"، هكذا بصيغة المضارع التى توازى الصيغة المتخيرة فى جملة الشرط، وتدعم إطلاق الدلالة، خارج حدود الزمان والمكان والحال، مع استجلال شأن المستقبل. ثم توقع الفاعلية على الداء إيحاء بالتمكن وطول المعاناة فيما مضى، ثم تجعل المصدر الختامى من مادة الفعل، سبيل تأكيد الدلالة ونفى الشك الذى قد يساور المخاطب. ولعل أهم من ذلك ما يبدو من الحرص على المبادرة بإضافة الكسب، ونجاح المسلك إلى المخاطب، من خلال تقديم الجار والمجرور "لك" المتعلقين بالفعل، قبل معمول الفعل ومصدره.

وفيما يبدو أشبه بقطع متعمد لبنية الخطاب المطردة فى الأبيات السابقة واللاحقة، وفيما يبدو أشبه بوقفة استبطان العالم النفسى الداخلى ومراجعة نقائه وصدقه، يسوق الشاعر قوله :

وما ابْتَعَثَتْنِي فى هَوَاىَ لَجَاجَــةٌ إذا لَمْ أجِدْ فِيمَا أَمَامِى مُقَدَّمَا

إن المسلك المنتقى، أبعد ما يكون عن محاولة التعويض النفسى عن منشود ظاهرى ممتنع. ومن ثم كانت المبادرة بالنفى للبواعث الداخلية. ولا شك أن وقوع الشاعر على هذه المادة اللغوية، واختيار صيغة الافتعال، وإيقاع الفاعلية على الذات، والحرص على المبادرة بها قبل إيراد الفاعل -أيًا ما كان الفاعل- أمور تشف عن أقصى درجات الصدق فى مواجهة النفس، وتحرى مقومات سوائها، ظاهرًا أو باطنًا.

وقبل إيراد الفاعل، يبادر الشاعر بذكر المتعلق "فى هواى" تأكيدًا لأصالة التوجه، وتمكن المنزع من هذه النفس، إنه الهوى مضافًا إلى الذات، وإنها الجبلة الأصيلة، التى تطبع هذه الذات بطابعها ... ثم يوافينا الفاعل الذى يعد مثلاً لأنماط السلوك التعويضى عن مختلف أشكال النقص. أما الحالة التى يمكن أن تهيئ لهذا النقص مناخ الظهور، فهى افتقاد المنزلة المنشودة، اعتمادًا على المقومات المألوفة التى تشيع بين الناس، ويتعارفون على اتخاذها سبيلاً للفخر والتباهى، متمثلة فى وفرة المال، أو كثرة العرض، أو ممارسة القوة والسطوة، دونما سند من حق أو ضرورة موجبة. ومن اللافت من أمر التصرف الأسلوبى هنا، تأخير جملة الشرط، ويسر ألفاظها، وتعميم دلالتها، وهدوء إيقاعها، يدعم ذلك كله تعمد اختيار الذات، محورًا ومثلاً على نحو جعل البيت أشبه بالجملة المعترضة، وجعل معطياته أداة استجلاء العالم النفسى الداخلى، فى لحظة صدق قادرة على استثارة عوامل المشاركة، وتأكيد مقومات التعميم.

وفى ضوء ذلك، يعاود الشاعر التعويل على بنية الخطاب، دونما أدنى إحساس بالانقطاع أو التوقف، فيقول :

إذا شِئْتَ نَاوَيْتَ امْرَأ السُّوءِ مانَزَا إلَيْكَ، ولاطَمْتَ اللَّئيمَ المُلَطَّمَا[٢٤]

فى ضوء توفر القدرة على ممارسة رد الفعل فى مستويات متعددة وأشكال متباعدة، ينتفى العجز ويتاح الاختيار، ويتجلى تفاوت الرؤية والمسلك والمنطلق الأخلاقى؛ ولذا كانت المشيئة الفردية، عامل الحسم فى تحديد المسلك المتخير، باعتباره المسلك المناسب لمواجهة الموقف، الذى يفرض على المرء مواجهته. فإذا اجترأ عليك "امرؤالسوء" أو تطاول عليك لئيم، فلك -إن شئت- أن ترد الإساءة بمثلها، ولن يعيبك عائب، وتبدو القضية منطقية والنتيجة متسقة مع مقدماتها. والشرط هو البنية الأسلوبية المناسبة فى دقة وتركيز، ولكن يبقى المسكوت عنه من جانبى الدلالة، ماثلاً فى كون مشيئة الحريص على التميز والسمو، المجبول على الترفع والعطاء ... تعدل عن المتوقع، وتقضى بغير مجابهة السوء والعدوان بمثليهما.

ولأجل ذلك، اطرد الخطاب، وامتدت الجملة عبر العطف فى البيت التالى، حيث يقول الشاعر :

وذُو اللُّبِّ والتَّقْوَى حَقِيقٌ إذَا رَأَى ذَوِى طَبَعِ الأَخْلاقِ أَنْ يَتَكَرَّمَا[٢٥]

هنا مناط التميز الذى يعتمد على مقوماته، فيوافينا الوصف "ذو اللب والتقوى". إن إمر التفاضل ليس مرهوناً بالقوة أو القدرة على رد العدوان بالعدوان، أو الإساءة بالإساءة، إنما مرهون برصيد الرؤية الذاتية، والحلم، ومغايرة السائد مما يشمل العامة، وينسحب عليهم حكمه ... هنا يتميز صاحب الفعل والحكمة، الخبير باتقاء أضغان العشيرة. ومثل هذا النموذج "حقيق" -هكذا بلزوم الصفة المؤكدة للأحقية والجدارة بما يناسب تكوينه- "أن يتكرما". وفى المصدر المؤول وصيغة لا

تفعل، مجلى إعمال الإرادة المستمدة من خصوصية التكوين وتميز الرؤية. وفى حذف المعمول، إطلاق لفاعلية الفعل الذى ينسحب على مطلق الآخر، ويطرد زمانًا ومكانًا وموقفًا؛ ومن ثم كان فى الحرص على تقديم جملة الشرط على المصدر، ما يدعم اطراد الموقف مهما تكرر الحدث وتعدد شخوصه، فذلك شأن ذى اللب "إذا رأى ذوى طبع الأخلاق"؛ فالأمر رهن رؤيته هو، رؤية العلم والإدراك، وواجه المتعددين ممن تبين فى أخلاقهم النقص والعيب.

وإذا كان المناخ المحيط، يمارس تأثيره على المرء على نحو حتمى، فلابد أن يكون طلاب المعالى والتميز على وعى بذلك، فيجتهدوا فى تشكيل ذلك المناخ على نحو إيجابى. وعلى هذا السبيل راح الشاعر يرسم معالم المسلك المؤمل أن يعين على المنشود من السمو والتميز، فواصل الخطاب قائلاً :

فَجَاوِرْ كَرِيمًا، واقْتَدِحْ مِنْ زِنَادِهِ   وأَسْنِدْ إِلَيْهِ، إنْ تَطَاوَلَ، سُلَّمَا

إن تجربة الحياة من منظور حكمائها، تكشف عن أن آفة النجح، الغرور وتزكية النفس، وأشد ما يجنى على النبتة المبشرة، المناخ الماثل من حولها. ولاشك أن وعى الشاعر بذلك، هو الذى دفعه إلى التوقف أمام الدائرة الأوسع نسبيًا من حول العاقل المتميز الذى سما به طبعه إلى مجاوزة المألوف ونشدان المثالى؛ ومن هنا جاء التوجيه عبر الخطاب المباشر، مُصَدَّرًا بالفاء، تأكيدًا لكونه نتيجة موصولة بما سبق، ثم اتخاذ صيغة المفاعلة بنية لفعل الأمر ومادة الكرم، وصفًا لمعموله المقدر فى قوله "فجاور كريمًا". ولا شك أن الإفراد والتنكير فى الوصف، يسمح بالتعميم والتنوع والتفاوت الفردى، مع الاشتراك فى الحكم. ثم يعمد إلى صورة إيحائية شفيفة، يستمدها من وهج المنافسة فى تحقيق التميز فى السلم والحرب فى قوله : "واقتدح من زناده". ولا يخفى أثر صيغة الافتعال المستحضرة للإرادة، ومادة القدح المورى للزند، المؤجج لنار التنافس فيما خبر من ضروب القيم الحيوية، التى تتضافر على منح الحياة قيمتها، والارتقاء بالعلاقات التى تسمو بهذه القيم.

ولاشك أن الجهود تتفاوت، والغايات تتباعد؛ ومن ثم حرص الشاعر -فى إيقاع سريع- على العطف بالحث، على عدم التوانى فى اصطناع السبل، ونفى قعود الهمة، فَإِنْ صَعُبَ مرتقى هذا المثال الذى يُرْجَى جواره، فعليك أن تتخذ السلم الذى يتيح بلوغ ذلك المرتقى، ويحقق فرصة الفوز بذلك الجوار. ولا يخفى أن اختيار لفظ "سلم" معمولاً لفعل الأمر "أسند" حال تطاول شأن الكريم يفتح الباب رحبًا لعموم الدلالة التى تشمل كل ما يمكن التوسل به، من أجل بلوغ أعلى درجات التميز، فضلاً عن إذكاء الدوافع الذاتية إلى أقصى مدى.

وإذ بدت الأمور غير ميسورة، والسبل عصية ... إلا على ذوى الهمم العالية والغايات السامية، التى توجب نمطًا فريدًا من البذل والتواضع وجهاد النفس والآخرين؛ فإن المثال خير مشجع...ومن ثم بادر الشاعر إلى اتخاذ نفسه مثالاً يسوقه على الدرب، تشجيعًا للمخاطب...كل مخاطب، وإعلاءً لمثالية الحياة التى ينشدها سامية القيم، سامية الغايات...وهذا ما وقف عليه الأبيات الثمانية التالية:

مثال من الذات :

يستهل الشاعر هذه الأبيات بنبرة حادة وإيقاع حاسم، معولاً -فى المرحلة الأولى- على ضمير الذات، منطلقًا إلى شىء من التعميم بعد ذلك، فيقول :

وعَوْراءَ قَدْ أَعْرَضْتُ عَنْهَا فَلَمْ تَضِرْ ... وذِى أَوَدٍ قَوَّمْتُهُ فَتَقَوَّمَا

يتوقف الشاعر فى هذا البيت، أمام أمر لا تكف حركة الزمن وأحداث الواقع عن تكراره، وقد يبلغ خطره أحيانًا، حد إفساد العلاقات الإنسانية وتبادل الصراعات التى لا تنتهى. وقد يبدو -فى منظور العاقل الحكيم الذى ينطلق من رؤية ذاتية متسامية- لا شأن له. ذلك هو ما يتعرض له كل إنسان فى مختلف مواقع الحياة ومستويات علاقاتها، من تطاول بعض الناس عليه بكلمة قبيحة أو رغبة فى انتقاص القدر والشأن. وهذا ما عمد الشاعر إلى تعميمه، واستخدام لفظة

"عوراء" للدلالة عليه .. قاصدًا إلى الإفراد والتنكير، مستفيدًا من امتناع التنوين، رغبةً فى تجسيد النظرة الذاتية للأمر ... نظرة التجاوز والاستهانة والترفع عن الالتفات إلى تلك المحاولة. وهذا ما يسوقه عبر الوصف ورصد التطور بإيقاع الإخبار التقريرى الهادئ وحيادية السرد فى قوله: "قد أعرضت عنها؛ فلم تضر" .. بهذه البساطة وذلك اليسر .. تم الإعراض من قبل الذات، وخلص التجاوز فى الماضى؛ فانتفى الضر ماضيًا، وبقى أثر الدرس مستقبلاً.

ولا يعنى هذا أى صورة من صور العجز، ومن ثم يعنى أسمى درجات الترفع والحلم، والوعى بتشكيل العلاقات المناسبة، مع مختلفى الطبائع والتكوين من البشر. ويتأكد ذلك من خلال الصورة المقابلة التى يقدمها الشاعر فى الشطر الآخر من البيت، حين يقول : "وذى أود" على تقدير ما يفيد الكثرة والتعدد. ولاشك أن الوصف والتركيب اللغوى يشيران إلى تمكن الخلق المعوج من ذلك النموذج المشار إليه هنا؛ ومن ثم يصعب التقويم، ولكن الشاعر يخبر عن شأنه مع هذا الصنف من البشر، بإيجاز وتركيز وحسم، حين يقول : "قومته؛ فتقوما"، ولا يخفى ذلك الأثر الجمالى، المترتب على اختيار الجذر اللغوى، وصيغة الماضى، وأثر التضعيف الصوتى فى تجسيد فاعلية الفاعل، ثم إسناد الفاعلية إلى الذات المفردة، وشمولية شأن المفعول، اعتمادًا على اختيار الضمير العائد على المتقدم ... بل على الجنس الموصوف بالوصف السابق. وكذلك لا يخفى الأثر المترتب على اختيار الرابط الدال على فورية الاستجابة، وتعمد اختيار الفعل المسند إلى المفعول، من الجذر المتخير فى الفعل المسند للذات "الفاعل"، وتحرى صيغة الافتعال التى تعنى قهر الإرادة، وتشير إلى صعوبة المطاوعة، والامتداد النسبى للزمن، دون أن ينال من تمام تحقق الغاية، التى تتحدد هنا بإخراج ذوى الطبيعة المعوجة عن اعوجاجهم، الذى أوشك أن يكون جبلة أصيلة فى تكوينهم يعز تغييرها؛ ومن ثم يرتد ذلك كله إلى إعلاء إرادة الفاعل، وتميز اقتداره على نحو يكسب تجاوزه السابق عن التوافه قيمةً

أعلى، ويضفى على تكوينه النفسى الداخلى سلامًا خاصًــا، يليـق بأصحـاب الـرؤى الناضجة، والمواقف المتميزة.

وفى دقة تشارف دقة التمييز بين المصطلحات العلمية على تقاربهـا، تكـرر لفظة "عوراء" معمولاً للفعل "أغفر" فى صدر البيت التــالى، ولكنهـا هنـا تضـاف إلى "الكريم" بالتعريف المميز للوصف، المؤكد لأصالته؛ ومن ثم يلفتنا التركيب إلى انتفاء الكمال المطلق للبشر، كما يلفتنا إلى أن العبرة فى سوق الأحكـام، وإدراك التفـاوت بين الناس، رهن بما يغلب على أخلاقهم ومواقفهم وسلوكهم، فإذا ما ندت كلمة أو بدر عارض غير مألوف عمن عهدناه كريمًا نبيلاً، قابلناه بنفس سمحة تتجاوز وتغفر ولا تنسى سابق الفضل، لا بنفس مريضة تترقب السـقطة، وتقتنـص الهفـوة، لتنـال من ذوى الأقدار، ممن لا ينكـر رصيدهـم، ولا ينسـى سـابق إنجـازهم. ولا شـك أن استخدام صيغة المضارع، المسـند إلى الـذات فـى صـدر البيـت، تشف عـن ديمومـة الموقف وأصالة الخلق ورفعة النفس.

ويضيف الشاعر ما يفسر موقفه الذاتى، حين يغفر عوراء الكريـم، فـإذا بـه يكشـف عـن تمـيز الحكمـة ونضـــج الوعـــى، حـــين يقـــول –بإيجـــاز وتكثيـــف– "اصطناعه"... إن الراصد لأفعال البشر وردود أفعالهم، الواعـى بمواقفهـم المتفاوتـة، يدرك عظم الأثر النفسى الذى يغمـر نفس الكريـم، حـين يلمـس مـن قبـل الآخـر، محاولـة الإغضـاء عـن سـقطته، وتـأكيد الثقـة فيـه، وإعانتـه علـــى التماســك إزاء العارض الجزئى الذى لا يشوه الثـابت الأصيـل، ولا ينـال مـن البنـاء الكلـى العـام الراسخ. وفى ضوء هذا، ندرك قيمة البث الهادئ لصيغة المصدر المتخـير، والجـرس الشفيف لأصواته.

ويَطَّرد سياق الإخبار عن الذات فى نسـق العلاقـات الاجتماعيـة، اعتمـادًا على صيغة المضارع من مادة الصفح، التى تؤكد موقف الاستعلاء النفسى لذوى الهمم العالية، المؤرقين بسلام النفس والعالم... حين يقول : "وأصفح عن شتم اللئيم". إن

الصفح يعاضد الغفران، ويصدر عن المعين ذاته. أما العوراء -المفردة- التى تضاف إلى الكريم، فيقابلها "شتم" بصيغة المصدر، ودلالة التعميم وتجذر سوء الخلق، ثم يضاف هذا المصدر إلى "اللئيم"، الذى يضاد الكريم فى الأرومة والتكوين النفسى والمسلك الخارجى، وإن اتفق فى الصيغة إيقاعًا للموازنة... ثم يختم الشطر بصيغة المصدر "تكرما" من مادة الكرم، وصيغة التفعل الدالة على التعمل... غير أنه تعمل الحريص على اطراد الخلق، حين يكون المتوقع فى موقف بعينه، لا يرشح الكرم رد فعل مناسبًا لما صدر عن اللئيم من فعل الشتم؛ وهكذا يتوازن شطر البيت إيقاعًا وبنية، ويتوحد الفاعل فيهما، وتتضافر الأفعال على تأصيل سمو النفس، وتحرى الغاية، مع اختلاف المعمول ونسبته هنا وهناك.

وإذا كان فعلا البيت السابق قد تضافرا على إثبات المغفرة والصفح ونبل الدافع، فإن فِعْلَيِ البيت التالى، ينشدان الغاية ذاتها، من باب نفى المستهجن من الخلق، الذى لا يناسب سمو هذه الذات. ذلك ما يضيفه الشاعر، معتمدًا على أداة العطف المتابع، قائلاً : "ولا أخذل المولى" الآن وفى كل آن من مطلق الزمن، وكيف ينكث عن إنجاز وعد وَعَدَهُ "للمولى" أيًا من كان هذا المولى، وأيًا ما كان شأنه وموقفه. بل "وإن كان خاذلاً" إن الوصف -اعتمادًا على صيغة اسم الفاعل- هنا يشير إلى تكرار الموقف أو اطراده من قبل ذلك المولى، أى أن الوعد أو العهد، قد سبق انتقاده من جانبه؛ ومن ثم فهو منتف غير ملزم للطرف الآخر، لكن هذا هو المنطقى أو المتعارف عليه بين عامة الناس... أما المتميزون، ذوو الرؤى الخاصة، والأنفس الكبيرة، فلهم منطقهم الخاص، الذى يجعلهم يلزمون أنفسهم بما لا يلزمهم به الآخرون، بل لا يلزمهم به عرف شائع أو تقاليد سائدة؛ ومن ثم فإذا كان نفى الفعل يثبت الخليقة النبيلة، فإن العطف المستدرك، يؤكد الخصوصية والتميز.

ويطرد -عبر الشطر الآخر- البناء الأسلوبى المتوازن، اعتمادًا على العطف

والنفى بالأداة ذاتها "لا"، والمضـارع المسند إلى الذات المفردة "ولا أشتم" ... الآن وفى مطلق الزمن. "ابن العم" الذى تتسع دلالته -فى ظل تفرع المتعدد من أغصان شجرة النسب، مع ارتدادها جميعًا إلى جذر واحد- لتشمل من قرب أو بعد من الأهل. ويزداد الموقف نبلاً، حين يكون المعمول مستوجبًا للشتم والتأنيب، عاجزًا عن الدفاع عما ارتكب من الذنب، أو أتى من النقص. وهذا هو مقتضى الشرط، الذى حرص الشاعر على إضافته، وختم به بيان شأنه مع ذلك القريب، الذى تشده إليه أواصر قربى لا انفصام لها.

إن الشاعر الحكيم يبدو مستبطنًا أغوار الواقع الفعلى، من أجل استمداد معطيات هذا الواقع، وبناء الحكمة على الأصيل الراسخ من ثوابته. وهذا ما يكشف عنه وعى الشاعر فى رصد ضوابط العلاقات الإنسانية ودوافعها الكامنة فى عمق النفس الإنسانية، ويتبدى جانب منه فيما أعقب به حديثه السابق، عبر العطف والنفى بالأداة ذاتها، كذلك فى قوله :

ولا زَادَنِى عَنْهُ غِنَاىَ تَبَاعُدًا ... وإنْ كَانَ ذَا نَقْصٍ مِنَ المالِ مُصْرِمَا

إننا هنا أمام نموذجين بشريين، وموقفين مختلفين، ولكنهما دائما التحقق فى الواقع المطرد زمانًا ومكانًا، فمن منا أو ممن نعرف لم يشغله الغنى عن الآخرين، وإن كانوا الأقربين إليه مكانًا ونسبًا؟ ولكن وعى شاعرنا بذاته ومنطلقه ورؤيته، ينفى عنه الوقوع فى ذلك المنزلق، حين ينفى عن نفسه أن يقوده غناه إلى شىء من التباعد عن ابن العم، المشار إليه فى البيت السابق. ولا يخفى حساسية الوعى بالاختيار فى تشكيل بنية العبارة، إذ عمد الشاعر إلى الفعل "زادنى" الذى -لاشك- يعنى وجود مسافة على نحو ما بين الطرفين، ولكنها المسافة الحتمية التى يضطر إليها المرء، بحكم الممارسة العادية لمشاغل الحياة المعتادة؛ ومن ثم ينتفى أن يكون الغنى علة فى زيادة هذه المسافة، وإذا حدث أن زادت الشواغل، فلابد من تجاوز ظاهر الأمر، إلى عمق العلاقة النفسية، الرابطة ما بين المتحدث

والمشار إليه... تلك المسافة المكينة التى لا ينال من رسوخها عرض عارض. ولاشك أن اختيار صيغة المصدر "تباعد"، تؤكد عدم إغفال هذا البعد النفسى المرهون بوعى الإرادة الذاتية، التى قد تعمد إلى إيقاع هذا الموقف، أو الحرص على عدم الوقوع فيه.

أما الطرف الثانى، فهو الطرف الذى يذكرنا بالأثر الدينى، الذى يشير الخالق فيه إلى أنه يكره الغنى المتكبر، وكرهه للفقير المتكبر أشد. ولا يخفى أن ذاكرتنا مهيأة دومًا، لأن تمدنا باسم أو أسماء بعض من نعرف ممن يصدق فيهم هذا الوصف أو ذاك، والشاعر -هنا- يشير إلى أن ابن العم المشار إليه، ربما كان معوزًا، ولكنه -رغم ذلك- مبادر بالقطيعة، مجاهر بها، حريص على إظهار التباعد عن قريبه الغنى، الذى لم يتباعد عنه ... لا يدفعه إلى ذلك سوى الكبر والاستعلاء. وهنا تتمايز الأنفس، ويحتكم إلى تميز الجوهر ونقائه؛ ومن ثم تتكشف حقيقة التفاوت فى الرؤى والمواقف ... وتتشكل العلاقات سموًا أو ضعة، فى ضوء القيم التى يحرص عليها أصحاب تلك الرؤى والمواقف المتفاوتة.

وانتقالاً من تتبع الجزئيات إلى النسق الكلى الذى يسمح بتعميم، تتسع معه الرؤية، ويتعدد ما ينضوى تحت إهابها، يقول الشاعر :

وليْلٍ بَهيمٍ قد تَسَرْبَلْتُ هَوْلَهُ ... إذا اللَّيْلُ بالنِّكْس الضَّعيفِ تَجَهَّمَا

ولن يَكسِبَ الصُّعلُوكُ حَمْدًا ولا غِنَى ... إذا هُوَ لَمْ يَرْكَبْ مِنَ الأَمْرِ مُعْظَمَا

إن الليل مظنة السكون وما يستدعيه من الركون إلى الدعة والراحة، وربما يَقْوَى خلاله هاجس الخوف، مما يريب أو من ضلال الوجهة. ويوصف هنا بالبهمة التى تؤكد كيفية زائدة من اشتداد الظلمة ... الأمر الذى يجعل السمات السابقة أقوى فاعلية وأشد تأثيرًا، فإذا أعملنا قرائن تعميم الدلالة، ساغ لنا اعتبار الليل البهيم المشار إليه هنا، رمزًا لكل ما يُرهب أو يخشى الخوض فيه، وتتحسب عواقبه من أحداث الزمان، وتقلبات الدهر، وصدام العلاقات ... وغيرها مما يتطلب

-عند مواجهته- الكثير من مقومات الحكمة والخبرة والشجاعة. وإذ ذاك، يتبين لنا قيمة ما يسنده الشاعر إلى نفسه من شأن هذا الليل، فى ظل الوعى باستحضار هذا البعد الرمزى، فإذا هو يقول : "قد تسربلت هوله" ... لم يقل -مثلاً- وليل مهول ... أو وليل بهيم مهول قد تسربلت به، بل لم يقل تسربلت هول ليل بهيم، حرصًا منه على أن يخص الجانب المرهوب من شأن الخطوب أو الأحداث، التى يعجز عن الخوض فيها سواه، وتجاوزًا عما يكون من شئون الليل بعامة مما يعتاده الناس، وما لا ينتفى من ضروب اللهو التى تقترب بليل اللاهين، الذين لا تشغلهم مخاطر الحياة، ولا يؤرقهم متقلب أحداثها.

أما الشرط الذى يسوقه فى الشطر الأخير من البيت، فيأتى دعمًا للنهج الفردى الجسور الذى نسبه إلى نفسه فى البيت السابق، يقول -فى حدة ودقة وتركيز- "إذا هو لم يركب من الأمر معظما"، ولنا أن نرجع البصر، متأملين الدور الإيقاعى والدلالى للضمير البارز، العائد على الصعلوك فى هذا التركيب، والذى قد تبدو الدلالة ناهضة بذاتها فى حالة حذفه. إننا -حينئذ- سوف نتمثل الحركة الصادرة عن ذلك الصعلوك، ونستبين ما يرفدها من معطيات العالم النفسى الداخلى، والإرادة المتأججة فى أعماق، تقودها إلى اقتحام ما عظم من الأخطار والأحداث. ولا يخفى مدى توفيق الشاعر فى وقوعه على مادة الركوب فى الفعل المنفى هنا "لم يركب"، وما يستدعيه من إيحاءات الإصرار على ترويض العصى، والاستعلاء على الصعاب، والاستخفاف بالمخاطر، وكذلك الشأن فى التحديد والتعميم فى الجار والمجرور، ثم تقديمهما ليتيح له ذلك، تأخير الموصوف بالعظمة، اختصاصًا من بين الأمر الذى يخوض فيه العامة من الناس.

واستجابة لمذخور الذاكرة والبيئة من معطيات اللحظة التاريخية، يبرز اللقاء الحربى العاصف، مثالاً يضرب فى هذا السياق. مر الذى يقود الشاعر إلى استدعاء هذا المشهد، ونسبته إلى الصعلوك، معولاً على العطف الرابط على نحو من التتابع المباشر فى قوله :

ولم يَشْهَدِ الخَيْلَ المُغِيرَةَ بالضُّحَى   يُثِرْنَ عِجاجًا بالسَّنَابِكِ أَقْتَمَــا

عَلَيْهِنَّ فِتْيَــانٌ كجِنَّةِ عَبْقَــــرٍ   يَهُزُّونَ بالأَيْدِى وَشِيجًا مُقَوَّمَا

فيما يبدو ضربًا من العطف المفسر أو الشاعر لحالة من حالات ركوب المعظم من الأمر. يواصل الشاعر نفى مطلق كسب أثره (الصعلوك) لشىء من الحمد أو الغنى، إذا لم يشهد شهود المشارك المتميز فى تلك الغارة، التى يشنها القوم فى جلوة الضحى، نفيًا للمخاتلة أو التسلل، وتباهيًا بالقوة، وتنبيهًا لاحتشاد الآخر، وبذل ما فى وسعه تحديًا واستخفافًا، ثم يتبع ذلك بجملة الحال التى عمد إلى الفعل المضارع فى نسجها، قائلاً : "يثرن عجاجًا بالسنابك أقتما"، فأسهم المضارع فى دفع مخيلة المتلقى إلى تصور الحدث، ورؤية غبار الاندفاع مثارًا، بفعل شدة ضربات سنابك الخيل، الأرض من تحتها، فتتكاثف دفعاته القاتمة... كما لو كان مشهد هذا الحدث يقع فى التو واللحظة، وترصده عين السامع فى انبهار ووجل.

ولا يفوت الشاعر استكمال ملامح المشهد ومقومات الصورة، من خلال تأمل هيئة الفرسان فوق تلك الجياد، وهم يهزون رماحهم عاليًا، إمعانًا فى إظهار التأهب وفرط التحدى. وفى تقديم الجار والمجرور، حرص على توثيق الروابط الأسلوبية، المُشَكِّلَة لبنية الصورة التى يُعد الخيل -رمز القوة المطلقة وشارتها- موضوعها المحورى، وكذلك إتاحة الفرصة لإيراد اللفظ المتخير، للدلالة على الفرسان -فتيان- جمعًا منكرًا مُنَوَّنًا، استثارة لإيحاءات القوة والفتوة والكثرة، وإطلاقًا لطاقات الخيال فى تمثل تلك الصفات. ثم تتدفق -فى سرعة وقوة- الصورة الجزئية، داخل بنية الصورة الكلية عبر التشبيه الذى لا يعتمد على درجة وضوح وجه الشبه فى المشبه به، كما ينشد البلاغيون القدامى، بقدر ما يعتمد على إيحاءات الصورة المتخيلة وأسطوريتها فى الموروث القديم والحديث ... صورة الجن، بل جن عبقر خاصة. ثم تأتى الجملة الواصفة، المتلبسة ببيان الحال، بأثر من تداخل المشبه والمشبه به فى الشطر الأول، معتمدة -كذلك- على صيغة المضارع

المسند إلى الجمع، وهيئة الاهتزاز المطرد، المتوائم مع حركة انطلاق الخيل، للرماح المشرعة عالية فى أيدى هؤلاء الفتيان المشبهين بالجنة. ثم يختم البيت برنين التنوين فى الموصوف (وشيجًا) والصفة (مقوما)، تجسيدًا للإيقاع الصوتى الذى أوحت به حركة انطلاق الخيل، وضرب الأرض بالسنابك، وهز الأيدى للرماح المشرعة؛ فتكتمل لذلك المشهد مقومات تشكله وأثره الدلالى، لترتد إلى الموضوع الأصلى ... الصعلوك الذى لن يجد سبيلاً إلى تحقيق ما قل أو كثر من الحمد أو الغنى إلا من هذا السبيل، فلا غرو أن أراد الشاعر لنفسه أن يكون النموذج المضروب، لإعلاء هذه القيمة التى يريد لها أن تكون القيمة المنشودة للإنسان.

خطورة أخرى للتعميم :

إذا كان الشاعر قد أحسن التوسل فى الانتقال من دائرة الذات الفردية، إلى دائرة الذات الإنسان (الصعلوك - المرء) فإنه يعمد إلى استخدام المفردة اللغوية ذاتها (الصعلوك)، فى تقديم نموذجين بشريين متقابلين، باعتبارهما إطارين للمنشود والمرفوض من مسلك الإنسان أو نهجه فى الحياة ... يقدمهما من خلال منظوره الخاص، ورؤيته الذاتية، عامدًا إلى التعميم، لافتًا إليه منذ اللحظة الأولى، من خلال حذف أداة التعريف، والتعويل على التنكير فى الحالتين، أما الحالة الأولى التى يبادر بها، فهى حالة النموذج المرفوض التى يكثف الحديث عنها فى أربعة أبيات، فى حين يمعن فى تأمل الحالة الثانية وتفصيل القول فيها، عبر ثمانية أبيات، يعمد إلى تأخيرها، لتكون مسك ختام القصيدة، وإطار بلورة الرؤية الذاتية.

يستهل الشاعر حديثه عن صاحب الحالة الأولى بقوله :

لَحَا ا للهُ صُعْلُوكًا مُنَــاهُ وهَمُّــهُ   مِنَ العَيْشِ أنْ يَلْقَى لَبُوسًا ومَطْعَمَا

انطلاقًا من موقف الرفض والنفور، يدعو الشاعر ا لله أن يقبح النموذج الموصوف ويلعنه ... ذلك لسقوط همته ودناءة نفسه؛ فكل مناه وغاية همته فى

الحياة، ينحصران فى الحصول علـى الملبس والمطعـم. ولا يخفـى أن المبـادرة بفعـل الدعـاء وإسـناد الفاعليـة إلى الله، تكشـف عـن الموقـف النفسـى للشـاعر، إزاء هـذا النموذج. ثم إن عمده إلى صيغة المصدر مضافة إليه فى قوله "مناه وهمه"، يشـير إلى حرصه على نوع من الحصر والشمول لكل ما ينسب إليه من هـذا وذاك؛ فـلا شـىء فى أفق رؤيته يجاوز هذا الحد. كما أن اختيـاره لفظـة "العيـش"، يشـير إلى حصـر الأمر -من منظوره- فى مجـرد العيـش، لا الحيـاة الحقـة كمـا ينبغـى أن يعيشـها الإنسان، فضلاً عن حتمية القيم السامية التى تُرْجَى دعامةً لهذه الحياة. أما التعبير "أن يلقى" -بهذه المادة اللغوية- فيسقط اعتبار الكيفية الخاصة بـالحصول علـى مـا ينشد من متواضع الملبس والمطعم، اللذين حرص كذلك على ذكرهما نكرتين ... فأى لبوس وإن هان، وكل مطعـم وإن سـاء أو قـل، مقبـول يحقـق غايـة المنى ومنتهـى الهمة... وكلها أمور تتضافر على ضعة النفس وقبول الدنية.

ويواصـل الشـاعر رصـد الجـانب الداخلـى النفسـى مـن تكويـن هـذا النموذج، بقوله :

يَرَى الخَمْصَ تَعْذِيبًا، وإِنْ يَلْقَ شَبْعَةً يَبِتْ قَلْبُهُ مِنْ قِلَّةِ الهَمِّ مُبْهَمَا[٣٦]

يمعن الشاعر فى استكشاف مدى أصالة قعود الهمة، فـى تكويـن النمـوذج الموصوف، فيسند إليه الرؤية الراهنة حالاً ومستقبلاً، ثم يُعْمِل هذه الرؤية فـى مثـال واضح الدلالة على ضيق الأفق وتدنى المنزلة، حين يعمد إلى وصف هذا النموذج بأنه يرى "الخمص" الذى يعنى الجوع العارض -وتتسع دلالته الإيحائية لكل هـين ممـا يعرض من شئون الحياة- "تعذيبًا" هكذا بصيغة المصدر مـن المزيـد المتشـدد، تـأكيدًا لعمق الإحساس بالأثر النفسى، وانتفاء القدرة علـى المواجهـة، أو إظهـار شـىء مـن الجلد والصبر، وعبر نوع من السخرية اللاذعة، يسوق الشاعر حال صاحبنا بمجـرد أن يلقى "شبعة". لقد عدل الشـاعر عـن إمكانـات تعبيريـة عديـدة واردة فـى هـذا السياق، إلى القول المتخير "وإن يَلْق" إشارة إلى ندرة الفعل، إعمالاً لأداة الشرط التى

تشير إلى التشكك فى وقوع الحدث. وتكرار المادة ذاتها التى استخدمها فى الفعل الوارد فى البيت السابق "يلق" إشارة إلى التخبط العشوائى، وكأن صاحبنا يتسول حاجته. أما المفعول، فيأتى بصيغة الإفراد والتنكير مما ينفى الجوع أيًّا ما كانت ماهيته وقيمته "شبعة" ... مجرد ملء الجوف. وأما النتيجة فمذهلة، يسوقها على امتداد الشطر الثانى فى إيقاع مفعم بالسخرية المرة، ذلك أنها تتمثل فى سعادة غامرة، تستقر فى القلب الذى بات خاليًا من الهم ! وكأنما هَمُّ الحياة فى منظور صاحبنا، ينحصر فيما يمتلئ به الجوف من الطعام، وإن ساء أو لم يجاوز المرة الواحدة.

وإذا كان الشاعر قد استطاع -عبر هذين البيتين- أن يكشف ملامح العالم النفسى، والرؤية الداخلية لهذا النموذج، فإنه يخص الملامح الخارجية ببيتين آخرين، تكتمل بهما مقومات رفضه والنفور الموضوعى منه، حيث يقول :

يَنامُ الضُّحَى، حتى إذا يَومُهُ اسْتَوَى ... تَنَبَّهَ مَثْلُوجَ الفُؤادِ مُوَرَّمَا[٣٧]

مُقِيمًا مَعَ المُثْرِينَ لَيْسَ ببارحٍ ... إذا كَانَ جَدْوَى مِن طَعامٍ ومَجْثِما[٣٨]

إن نوم الضحى تعبير إيحائى عن انتفاء الانشغال بخوض غمار الحياة ومهامها، أو هو تلميح إلى شأن النساء أو المترفات منهن خاصة. فإذا أُطْلِقَ فى حق الرجال، كان تعريضًا وسخرية من ضعة شأنهم وسقوط همتهم ... وهكذا شأن النموذج المقدم الذى يظل هكذا "ينام الضحى". وفى اختيار صيغة المضارع، تجسيد للحدث، وتأكيد على اطراد العادة. "حتى إذا يومه استوى تنبه"، وفى الحرف الْمُتَخيَّر، إشارة إلى طول الأمد، وامتداد غاية الزمان، واليوم يضاف إليه، فاليوم فى عرف الناس ومألوف حركتهم، المسعى والضرب فى الآفاق، وليس كذلك يومه الذى حرص الشاعر على تقديمه على عامله، الذى انتقى مادته من الاستواء الذى يعنى تمام الانتهاء أو وشكه، وبعد طول الأمد واستواء النهار، يتمثل الجواب أو تبرز النتيجة، فإذا هى تنحصر فى مجرد التنبه بكيفية غريبة ظاهرًا وباطنًا، فالموصوف

إذ ذاك -حال تنبهــه- "مثلـوج الفـؤاد" جـامد بـارد لا حـس ولا حركـة يمكـن أن تكشف عن حيوية حقة أو حياة ملموسة، ثم إنه "مورم"! ولنا أن نتصور هيئـة مـن قضى يومه نائمًا حتى إذا تنبه بدت معـالم الانتفـاخ والتـورم باديـة علـى ملامحـه؛ الأمر الذى يجسد مدى الإحساس ببشاعة الهيئة المثيرة لحدة النفور.

وشأن العاطلين من ساقطى المـروءة، الذيـن نراهـم فـى كـل زمـان ومكـان، يدورون فى فلك الأغنياء، يرون أنفسهم مقربين، فى حين لا يراهم أبناء تلك الطبقة إلا نوعًا من الطفيليات الوضيعة ... يبدو صاحبنا حيـث لا يبـارح الْمُـثْرِين... مقيـم دومًا وأبدًا ما نال فضل طعام ومرقد. ولقد عمد الشاعر إلى سوق الدلالة إثباتًا، حين قال : "مقيمًا مع المثرين"، ثـم عـاد ليؤكدهـا مـن بـاب النفـى فـى قولـه : "ليـس ببارح"، ثم علق ذلك على عموم وجود "جدوى من طعام ومجثـم". ومـن الواضـح أن حرص الشاعر على الإفراد والتنكير فى الألفاظ المتخيرة، كان سبيله إلى رسم ملامـح الوضع المزرى، الذى يمارس صاحبنا حياته مـن خلالـه. ولنـا أن تتمثـل إيحـاءات لفظة "مجثم" التى جعلها الشاعر ختام البيت، واصفًا بها مكان نوم الموصوف. ومـن المعروف شيوع استخدام تلك المادة، وصفًا لمربط الحيوان خاصة، وكأنما الشـاعر أراد أن ينهى وصفه لهذا النموذج، بما يخرجه من إطار الانتماء لجنس الإنسان، مجاوزًا بذلك حالة الضيق أو الرفض والنفور التى تراءت لنا فى البدء.

أما النموذج الآخر الذى يعلى الشاعر مكانته، ويغرى بالتأسى به لما يحظى به من مقومات التقدير والإعجاب، فيجعل صورته ختام القصيدة، كى يمنح المتلقـى فرصة استصحاب هذه الصورة التى ينشد لها فى الذهن بقـاءً وفـى المسـلك اقترانـًا، ويستهلها كذلك بالدعاء، ولكن شتان بين الدعاء هنا وهناك... يقول :

و للهِ صُعْلُــــوكٌ يُسَــــاوِرُ هَمَّـــــهُ	وَيَمْضِى علـى الأحْـدَاثِ والدَّهْـرِ مُقْدِمَـا
فَتَى طَلِباتٍ لا يَرَى الخَمْصَ تَرْحَــــةً	ولا شَـــــبْعَةً إنْ نَالَهَا عَــــدَّ مَغْنَمَـا

إن التعبير الذى يستهل به الشاعر حديثه عن هذا النموذج، يشف عن فرط الإعجاب الذى يدفع المخلص فى الحب والتقدير إلى إعلاء الصوت، على نحو قد يبدو غير إرادى بالحفظ والرعاية ومزيد التوفيق. إن هذا الإنسان يستنفر همته، حتى ليوشك أن يتفوق على نفسه، على حد تعبيرنا هذه الأيام، فما يكاد يحقق إنجازًا بعينه، حتى يطمح إلى إنجاز أصعب. ودومًا يدفعه النجاح الحادث، إلى نجاح جديد منشود؛ وهكذا يَطَّرِدُ تقدمه، باطراد حركة الزمن وتتابع الأحداث. ولنتأمل مادة الفعل "يساور" وصيغته، ففى المادة تداعيات السَّوْرَة وتأجج الحمية، وفى الصيغة تحدى النظير ومطاولته، فإذا وافانا المعمول، فوجئنا بأنه جزء من الفاعل مردود إليه، فإذا انتقلنا إلى الشطر الآخر، لاحظنا تصدر الفعل المردود إلى الفاعل ذاته من مادة المعنى، بصيغة المضارع الدال على الدوام والتجدد، مقترنة بالحال من مادة التقدم، التى جعلت ختامًا للبيت، حتى تتاح الفرصة للتصرف الأسلوبى اللافت بتقديم المتعلق ومعطوفه اللذيْن يشملان الأحداث على تعددها وتتابعها وجِدَّتِها، والدهر الذى يشيع استخدامه، مقرونًا بما لا يُسْتَحَب من الأحداث، فإذا هما ما دون همة النموذج الموصوف، وإذا هو يستعلى عليها و"يمضى مقدما".

وبمادة الفتوة، مضافة إلى العزيز الصعب مما يُطْمَح إليه بوصف النموذج، على نحو يوشك الوصف معه أن يكون علمًا خاصًا، لا ينصرف حين ينطق به، إلا إلى هذا الفتى، ثم يوافينا الإخبار الذى يستدعى صورة النموذج المرفوض، اعتمادًا على تكرار بعض الألفاظ المستخدمة هنا، مع اختلاف السياق والبناء والدلالة على نحو يؤسس للمفارقة، ويدعم التقليل بين النموذجين، ويجعل كلاً منهما، نقيضًا للآخر، ذلك أن النموذج الأخير "لا يرى الخمص ترحة"، وبنفس القدر من اتساع مجال الدلالة المستفادة هناك، تتسع الدلالة هنا، فليس فى كل ما يعرض من اختبارات الحياة وتقلبات أحداثها، ما يستوجب الفزع أو يستثير الروع، وكذلك

ليس فى نيل مؤمل ترتوى به النفس، أو يمتلئ به الجوف، يعد مغنمًا. ومن الواضح أن تكرار بعض الألفاظ هنا، من شأنها استحضار الصورة السابقة، فى مقابل الصورة الحالية، على نحو يتأجج فيه الإحساس الرافض أو الرؤية النافرة من النموذج السابق. وفى اللحظة ذاتها، يتألق الإعجاب بالنموذج الناقض. وبمقدار ما يدفعنا هذا الإحساس إلى السخرية من الأول، فإنه يقودنا إلى إعلاء الأخير وتقديره.

واعتمادًا على الإخبار التقريرى والنغمة الهادئة والإيقاع الرصين، الذى يكتسب رسوخًا خاصًا من تتابع صيغة الماضى. يواصل الشاعر استمداد الأحداث والدهر، المواقف المذخورة لهذا النموذج؛ فيقول :

إذا مَا رَأى يَوْمًا مَكارِمَ أَعْرَضَتْ ... تَيَمَّمَ كُبْراهُنَّ ثُمَّتَ صَمَّمَا

كأنما الرائى هنا فى حالة ترقب، يقظ لما يعن فى الأفق من ضروب المكارم التى يحرص عليها ذوو الهمم الكبيرة. والحق أن هذا الإحساس ليس وليد وحدة بعينها من وحدات التعبير المقدم، وإنما هو وليد العلاقات المتضافرة، التى وثقت ما بين هذه الوحدات، فشكلت بنيتها الكلية، فأداة الشرط توحى بتكرار الهيئة، واطراد التوقع، وتشكل العادة، والحرف المقترن بها "ما"، يجسد الإحساس بتمام التأهب المعين على فورية الاستجابة. وأما الظرف، فينفى التحديد، ويفتح الباب لتحول الحدث إلى عادة متكررة. وأما مادة الكرم وصيغة الجمع، فتحدد أفق الاهتمام الذى تبدو دائرته واسعة، ولكنها محكومة -فى الوقت ذاته- بإطار بعينه، هو إطار المفاخر التى تمتاح دوافعها من أنفس تواقة إلى الرفعة والتسامى. وأما الفعل المسند إلى تلك المكارم، فهو مجرد الظهور العارض، وكأنما أراد الشاعر الإيحاء بأن الرائى الموصوف بالترقب والتحفز، إنما يعدها فرصة تُقْتَنَصُ، وليس ثمة وقت للمراجعة أو التردد، فإذا لم تُدْرَكْ لحظة عروضها، ويتحقق الفوز بها فى حينه، فاتت المكرمة الكثيرين، ولم ينلها إلا من شفت حساسيته، وتميزت يقظته، وشحذ وعيه.

وفى حركة خاطفة تدعمها إرادة حاسمة، تأتى الاستجابة المتميزة وتحقق النتيجة المنشودة، يسوقها الشاعر بقوله : "تيمم كبراهن"، وفى التيمم حدة التوجه وفاعلية المتابعة الراصدة، وفى المعمول معرفة بما يليق بالغاية، ويناسب الهمة، ويجلى مدى الحرص على التفرد. وتتتابع الحركة سريعًا، من خلال العطف والفعل وتوظيف المحذوف فى ختام البيت، حيث نرى الإرادة الكامنة وراء حالة الترقب، ومشاعر التحفز تنطلق صوب تحقيق الهدف بلا نكوص أو تردد. فإذا عاودنا النظر فى البناء الكلى لنسيج البيت، تراءى لنا دور الفعل الماضى مجسدًا لحيوية الحركة، مشكلاً -مع معموله- فى ظل العلاقات التى يحققها موقعه من ذلك النسيج، إيقاعًا بالغ الإيحاء بوثاقة العلاقة بين حيوية الفعل الظاهرى، وتوهج المشاعر الداخلية، ومقومات الطبيعة النفسية، الدافعة صوب تميز المواقف وتفرد المسلك.

أما المتابع لهذا النموذج، فلا يرى منه إلا ما يدعم التفرد، وذلك التميز، إنه دومًا فى عدة الفارس الجسور، الذى يقتحم ما لا يجترئ سواه على مواجهته. يقول الشاعر :

تَرَى رُمْحَهُ ونَبْلَه ومِجَنَّهُ وذا شُطَبٍ عَضْبَ الضَّرِيبَةِ مِخْذَمَا

وأَخْنَاءَ سَرْجٍ قاتِرٍ، ولِجَامَهُ، عَتَادَ فَتَى هَيْجَا، وطِرْفًا مُسَوَّمَا

يكفى المتأمل فى البنية الأسلوبية للبيتين، أن ينحى الفعل الوحيد الذى يتصدرها فى جانب، ثم يردد النظر والخاطر واللسان فى سلسلة المعطوفات، التى جعلها الشاعر جميعًا معمولاً لفعل الرؤية، المخاطب به كل راء هنا، حتى تتجسد له الهيئة وقرائنها ودلالتها، وفاعلية الإيقاع المصاحب لها، وأثره النفسى فى استثارة مقومات الإعجاب والتقدير، التى يستحقها المرئى من قِبَل كل راء. إنه "عتاد فتى هيجا"، وإنها فتوة الفتى فى محك الاختبار؛ ولذلك تدافعت مقومات العدة المتميزة، إرهاصًا بنتيجة متميزة، وإنجاز متفرد.

لقد عمد الشاعر -فى الأبيات الثلاثة السابقة- إلى رصد مقومات العالم النفسى الداخلى لهذا النموذج، وساقها فى إيقاع هادئ وأسلوب رصين، يتيح تأمل هذا العالم، وإدراك خصوصيته، وتمثل ما يمكن أن تتجلى خلاله فاعليته، ثم أتبع ذلك بالملامح الخارجية، التى تقدم صورة الفارس وعدته؛ ومن ثم لم يتبق إلا المثال التطبيقى أو الموقف الفعلى، الذى يعد محك اختبار هذه تلك، وهذا ما استكمله الشاعر فى البيتين التاليين، وفيهما يقول :

وَيَغْشَى، إذا مَا كَانَ يَوْمُ كَرِيهَةٍ صُدُورَ العَوالِى، فَهْوَ مُخْتَضِبُ دَمَا
إذا الحَرْبُ أَبْدَتْ نَاجِذَيْهَا وشَمَّرَتْ وَوَلَّى هِدَانُ القَوْمِ أَقْبَلَ مُعْلِمَا

فى غير هيبة، يقتحم غمار الحرب الشديدة، يوم يستعر أوارها، فيواجه كل ما يصوب نحوه من الرماح، فلا نراه إلا مخضبًا بالدماء. ومن اللافت فى البيتين، أنهما يعتمدان -كلاهما- على أسلوب الشرط، الذى ينضح بالتصرف المقصود، تقديمًا وتأخيرًا، على نحو يخصب فاعلية العلاقات القائمة بين وحدات التشكيل اللغوى على امتدادهما. ففى البيت الأول منهما، يمنح الشاعر صدارته للفعل المضارع المسند إلى الفارس، ليجابهنا بالنتيجة المجسدة للهيئة الخاصة، حال تجلّى فاعلية التشكيل النفسى، وتميز العتاد الذى يؤكد كون الفتى منسوبًا -نسبة إضافة وخصوصية تملك- إلى الهيجاء. أما الموقف أو المشهد الذى يجرى فيه الفعل على هذا النحو، فيعمد الشاعر إلى تأخيره عبر جملة الشرط التالية، التى حرص أن يأتى فعلها فعل الكون التام ليوم الحرب، التى استغنى فى ذكرها بالوصف عن الموصوف؛ فأضاف اليوم إلى "كريهة". وبعد تقديم طرفى الشرط -على هذا النحو، الذى يمكن أن يستقل دلاليًا عند هذا الحد- راح يستكمل ملامح الصورة، فيخص -من بين ما يواجه الفارس من جراء غشيانه يوم الكريهة- صدور العوالى، تأكيدًا للتحدى وتميز الشجاعة، ويشف عن ظاهر الأثر الذى يتجاوزه المحارب ولا يراه عائقًا، بل لا يكاد يلتفت إليه، حين يرتب على مواصلة الفعل أنه "مختضب دمًا".

ولا يخفى أن الجذر اللغوى المستخدم "خضب"، مما يشيه استخدامه فى شأن العرس، على سبيل التزين، والتجمل وإظهار البهجة، الأمر الذى يستدعى إيحاءات الرضا عن الذات والإنجاز، حيث تبلغ هذه الذات غايتها من التحقق المثالى فى الدائرة التى تنتسب إليها ... دائرة الحرب والفروسية.

أما بنية الشرط فى البيت الثانى، فتأخذ كل من جملة الشرط وجملة الجواب، موضعهما الطبيعى منها، وإن كان هذا لا ينفى وجود طرف من التصرف الأسلوبى الطفيف، الذى يسهم فى إذكاء فاعلية العلاقات اللغوية، الخاصة بهذه البنية، ماثلاً فى تقديم لفظة "الحرب" على عاملها، استثارة للمرهوب من شأنها، وتأسيسًا لتتابع الصور الاستعارية التالية. ولكن المثير للاهتمام، مما يمنح الأسلوب هنا جمالياته الخاصة -فضلاً عن استيعاب معنى التكرار، وهو المراد الذى يمنحه أسلوب الشرط عامة- يتمثل فى الحضور الغالب للفعل الماضى فى البيت، حيث تضمن أربعة أفعال، تستأثر جملة الشرط وموضوعها "الحرب" بثلاثة منها، فى حين تختص جملة الجواب بواحد فقط، يسند إلى النموذج الموصوف. وهذا مناط التأمل فى البنية الجمالية للنص، فالحرب تشكل الطرف الأول، فى حين يشكل الفارس الطرف الآخر. وحين تبلغ الحرب ذروتها، وتستأهل الوصف الذى يستغرق معظم ألفاظ البيت، وتتعدد الصور الفنية الإيحائية، التى تتضافر على معنى اشتداد أوارها... يأتى الجواب هادئًا جليلاً، يناسب جلال النموذج المقدم من منظور الشاعر الواصف ... تبدأ الحرب، وتشتد، حتى إذا "أبدت ناجذيها" وفى الصورة الاستعارية، تجسيد الهيئة المرهوبة، وكأن مواجهها يواجه وحشًا ضاريًا، تأهب للفتك به، ويؤخر الجواب كى يعطف الشاعر مثلاً آخر، ناسجًا خيوط صورة جديدة، حين يقول : "وشمرت" إيحاء فنيًا شفيفًا عن حال من الجد، لا يصبر عليها إلا ذوو البأس من المقاتلين، ثم يوالى تشكيل البنية الفنية بتقديم صورة ثالثة، حين يقول : "وولى هدان القوم" ... ولنا أن نتصور كيف يكون تولى المحارب، وما

يقترن بفعل التولى من فزع نفسى، ورعب يدفعه إلى الفرار الذى يلصق به خزيًـا، لا يزول على مر الزمان؛ وعندئذ توافينا النتيجة، التى يبدو فيها الفارس أمة واحـدة، ويكتفى الشاعر فى صوغها بقوله : "أقبـل معلمـا"، وفـى الإقبـال بشاشـة الإقـدام، وأنس النفس بما يمنحها تحققها كاملاً. وفى بيان الحال، مـا يؤكـد معرفـة القـدر، والوعى بالمواقف، والإمعان فى التحدى، وثوقًا من النتيجة. وبهـذا تتـألق الصـورة، ويسمق المثال المستوجب للإعجاب والتقدير.

وعندئذ يوافينا لحن الختام، عبر الرؤية الموضوعية الهادئـة، التـى تكشـف عن سمو الإنجاز فى كل الأحوال ... يقول الشاعر :

فَذلِكَ إنْ يَهْلَكْ فَحُسْـــنُ ثَنَـــاؤُهُ وإنْ عَـــاشَ لم يَقْعُدْ ضَعِيفًا مُذَمَّمَا[٤٦]

تـأتى الفـاء ميسـرةً اسـتخلاص النتيجـة الكليـة، اسـتمدادًا مـن مقدماتهـا الطبيعية السالفة، ثم يعول علـى أسـباب الشـرط المكـرر، الـذى تتحـد فيـه الأداة، فتؤسس لصورة من صور التـوازن الإيقـاعى، ويبـادر الشـاعر بـإيراد مـا يبـدو مظنـة الخوف، أو يتوجس من وقوعه، ليفاجئنا بعظم النتيجـة فـى ضـوء الرؤيـة الخاصـة "إن يهلك فحسن ثناؤه"، مطلق الحسن لمتد الثناء. وأما البديل الآخر، فتتحد فيـه الرؤية العامة "وإن عاش لم يقعد ضعيفًا مذمما" شأن مـن ولى عندمـا أبـدت الحـرب ناجذيها، وشمرت عن جدها. ولعل الحس الفنى الرهيف، هـو مـا قـاد الشـاعر إلى العدول عن المتوقع فى ظل توازن الشطرين، فعمد إلى نفى الفعل فى الشطر الثـانى، فى مقابل إثبات الوصف فى الشطر الأول؛ فحقق فى الأخير، ما لم يَفُتْهُ فى الأول.

وهكذا أحسن الشاعر، التوسل إلى طرح الرؤية الذاتية، استنادًا إلى التقـاليد الموروثـة، التـى لا ينتفـى معهـا السـبيل إلى تحقيـق جـانب مـن مقومـــات التفـرد والخصوصية، ثم اتخذ من معطيات الرؤية الذاتية الناضجة سبيلاً إلى تقديم الحكمـة التى تثمرها الخبرة الواعية بالحيـاة، إذا مـا صـادفت نفسًـا سـوية، وهمـة عاليـة،

وروحًا متوثبة إلى استشراف كل ما هو سام من معطيات الحياة، وتوجهات الفرد، وعلاقات الجماعة.

وفى ضوء هذا، قدم نموذجين متقابلين للإنسان، فكان طبيعيًا أن يأتى أحدهما مرفوضًا، يدعو تكوينه النفسى، وقعود همته، ووضاعة مسلكه، إلى النفور والضيق، وأن يأتى الآخر نموذجًا مثاليًا لما يرجوه المرء للنفس -وللإنسان مطلقًا- من علو الهمة، ونبل الغاية، وتميز المسلك. وبهذا تسهم حكمة الشاعر القديم ورؤيته الإيجابية، فى دعم مسيرة الإنسان رؤية وسلوكًا، مع اطراد الزمان، واختلاف المكان.

الهوامش

(١) الأطلال: بقايا الديار بعد خلوها من ساكنيها. النـؤى: الحفير حول الخيمة والحاجز الترابى المقام أمام الخيمة، لحمايتها من السيل والهوام. الرق: صحيفة من الجلد أعدت للكتابة عليها. منمنم : مزخرف دقيق النقش.

(٢) أذاعت به : أذهبته وطمست معالمه، أو أقامت على هذا الفعل. الأرواح: الرياح. مجرم: كامل تام.

(٣) دوارج : جمع دارج ودارجة أى تصعد حركتها فيه. المعلم : الأثر الثابت الراسخ، الذى يهتدى به السارى، ويتبين طريقه وجهته.

(٤) البلى : ذهاب الملامح بفعل تتابع الزمن وتسلط الطبيعة. التوهم: الظن والتردد.

(٥) ديار التى ... : أى ديار المحبوبة والرفيقة. أقوت : خلصت وخلت.

(٦) الكشح : الخصر، السابرى : الحرير الشفيف الجيد. أهضم: ضامر نحيل.

(٧) فاثور اللجين: خوان الفضة. الشذر: صغار حبات اللؤلؤ أو الذهب أو الخرز.

(٨) كجمر الغضا : أى مثل توقد جمر الغضا. والغضا شجر صلب من أجود الوقود. أرواح الصبا: الرياح التى تهب خفيفة من جهة الشرق.

(٩) خصاص البيت : نافذته الضيقة.

(١٠) ترنم ترنما : ردد الصوت الجميل الموقع فى خفوت ورقة.

(١١) بانت : نأت ورحلت. لطيات : لمذاهب وغايات.

(١٢) هجعة : فترة قصيرة من النوم، ملوم : مستثير للوم مرارًا وتكرارًا.

(١٣) غور النجم : غاب، فى الحمد: أى فى العمل النبيل الذى يجلب حق الشاكرين المقدرين.

(١٤) تبينا وتصرما : توقعان الفراق والقطعية بينى وبينهما.

(١٥) صروف الدهر : نوائبه وابتلاءاته. محكما: سبيل بلوغ الحكمة ونضج التجربة.

(١٦) متندما : شاعر بالندم أو متكلف إظهاره.

(١٧) التلاد : جمع تليد وهو الأثير العزيز من المال، الذى يحرص على عدم التفريط فيه.

(١٨) لا تَشْقَين : أى تكد وتجهد فى جمعه والضن به، فتجعل حياتك شقاء بهذا العنت.

(١٩) يقسمه غنمًا: يتولى وريثك توزيع مالك بين آخرين يغنمونه. يشري كرامة: ينال هو المنزلة والكرامة بما شقيت أنت فى جمعه من المال.

(٢٠) يحمدنك : يذكرك حامدًا ما ورثته له.

(٢١) تحلم: عاود الحلم وتكلفه مرة بعد مرة. الأدنون : جمع الأدنى وهو القريب.

(٢٢) رقى فلانًا ورقى ضغنه أو رقأه: تجاوز عنه، واستل حقده بالحلم والوقار. الأنا: الأناة.

(٢٣) ابتعثتنى فى هواى : أثار همتى ودفعنى إلى ما أرجو. لجاجة: إصرار وعناد.

(٢٤) ناويت : ناوأت ونازلت وعاديت، ما نزا إليك: ما اجترأ به عليك، والنزو مطلق الوثب والاستطالة والغلو. ويشيع فى السفاد.

(٢٥) الطَّبَع : النقص والعيب. حقيق : جدير به.

(٢٦) اقتدح من زناده : تعبير إيحائى، يقصد به الأخذ عنه والتأسى بمسلكه.

(٢٧) العوراء : الكلمة القبيحة أو محاولة التنقص. الأود : العوج.

(٢٨) عوراء الكريم : زلته.

(٢٩) أخذل : أنكس عن نصرته. مفحم : مقهور بسبب سوء موقفه.

(٣٠) مصرم: قليل المال، مقاطع ذويه.

(٣١) البهيم: الأسود الملبس. تسربلت هوله: خضت غماره. النكس: الجبان.

(٣٢) الصعلوك : الفتى أو المرء. يركب من الأمر: يواجه.

(٣٣) يشهد : يشارك محاربًا. العجاج : غبار الحرب.

(٣٤) الوشيج : الرماح. واحدتها وشيجة.

(٣٥) لحا الله صعلوكًا ... قبحه ولعنه.

(٣٦) الخمص : الجوع. مبهما : خاليا سليما.

(٣٧) مثلوج الفؤاد : ساقط النس لا يأبه بشيء. مُوَرَّم: منتفخ لكثرة النوم وخلو الخاطر.

(٣٨) المجثم : المرقد، أو مرقد الحيوان خاصة.

(٣٩) يساور: يطمح ويواثب. همه : عزمه وهمته.

(٤٠) فتى طلبات : منسوب إلى المعالى والمطامح.

(٤١) أعرضت : ظهرت فرصة نيلها وبلوغها.

(٤٢) المجن: الدرع. ذو شطب: وصف للسيف. عضب: قاطع. الضريب: موطن الضرب. مخذم : باتر.

(٤٣) أحناء السرج: قربوسه وآخرته. قاتر: ترك أثره على ظهر جواده. الطرف: كريم الطرفين ... الأب والأم. والمقصود: جواد أصيل. مُسَوَّم : مُعْلَم معروف.

(٤٤) يغشى : يقتحم غير هياب. العــوالى : الرمـاح. أبـدت ناجذيهـا : كنايــة عــن شدتها.

(٤٥) الهدان : الضعيف الجبان. معلما : دالاً على مكانه تحديًا وشجاعة.

(٤٦) فذلك : إشارة إلى الصعلوك الذى بدأ وصفه بقوله : ولله صعلوك ...

(٤٧) الأغانى : ط. الشعب، ج١٩، ص ٦٩٣١؟

(٤٨) السابق، ص ٦٩٥٩.

الصراع بين الذات والآخر في بائية المتنبي

أ. د شفيع السيد

(أ)

يقول المتنبى(*) :

١- أُغَالِبُ فِيــكَ الشَّوْقَ والشَّوْقُ أغْلَبُ

وَأَعْجَبُ مِنْ ذَا الهَجْرِ والوَصْلُ أَعْجَبُ

٢- أمَــــا تَغْلَطُ الأَيَّــامُ فِيَّ بِأَنْ أَرَى

بَغِيضًــــا تُنَائِى أَوْ حَبِيبًــــا تُقَرِّبُ

٣- وَللهِ سِـــــيرِى مَـا أَقَــلَّ تَئِيَّةً

عَشِيَّةَ شَـرْقِىِّ الحَدَالَى وغُــــرَّبُ[1]

٤- عِشيَّة أحْفِى الناسِ بِى مَنْ جَفَوْتُهُ

وَأَهْــدَى الطَّرِيقَيْنِ التِى أَتجَنَّـــبُ

٥- وَكَـــمْ لِظَلامِ اللَّيْلِ عِنْدَكَ مِنْ يَدٍ

تُخَبِّرُ أَنَّ المانَوِيَّـــــةَ تَكْــذِبُ[2]

٦- وَقَاكَ رَدَى الأَعْدَاءِ تَسْرِى إِلَيْهِمُ

وَزَارَكَ فِيهِ ذُو الدَّلالِ المُحَجَّـــبُ

٧- وَيَوْمٍ كَلَيْــلِ العَاشِقِينَ كَمِنْتُــهُ

أُرَاقِبُ فِيـــــهِ الشَّمْسَ أَيَّانَ تَغْرُبُ

٨- وَعَيْنِى إِلَى أُذْنَىْ أَغَــرَّ كَأَنَّـــهُ

مِنَ اللَّيْلِ بَاقٍ بَيْنَ عَيْنَيْهِ كَـــوْكَبُ

(*) القصيدة فى الجزء الأول من شرح ديوان المتنبى لعبد الرحمن البرقوقى، ص٣٠٠.

٩- له فَضْلةٌ عَنْ جِسْـــمِهِ فِى إِهَابِـــهِ

تَجِىءُ عَلَى صَدْرٍ رَحِيـــبٍ وَتَذْهَبُ[٣]

١٠- شَقَقْتُ بِهِ الظَّلْمَـــاءَ أُدْنِى عِنَانَهُ

فَيَطْغَى وَأُرْخِيهِ مِـــرَارًا فَيَـــلْعَبُ

١١- وَأَصْرَعُ أىَّ الوَحْـــشِ قَفَّيْتُهُ بِهِ

وَأَنْزِلُ عَنْهُ مِثْلَهُ حِيـــنَ أَرْكَـــبُ

١٢- وَمَا الخَيْلُ إلا كَالصَّدِيـــقِ قَلِيلَةٌ

وَإِنْ كَثُـــرَتْ فِى عَيْنِ مَـــنْ لا يُجَرِّبُ

١٣- إِذَا لَمْ تُشَاهِدْ غَيْرَ حُسْنِ شِيَاتِهَـا

وَأَعْضَائِهَا فَالحُسْـــنُ عَنْكَ مُغَيَّـــبُ

١٤- لَحَا اللهُ ذِى الدُّنْيَا مُنَاخًا لِرَاكِبٍ

فَكُلُّ بَعِيـــدِ الهَمِّ فِيهَا مُعَـــذَّبُ[٤]

١٥- أَلا لَيْـتَ شِعْرِى هَلْ أَقُولُ قَصِيدَةً

فَلاَ أَشْـــتَكِى فِيهَا وَلا أَتَعَتَّـــبُ

١٦- وَبِى مَـــا يَذُودُ الشِّعْرَ عَنِّى أَقَلُّهُ

وَلَكِنَّ قَلْبِى يَـــا ابْنَةَ القَوْمِ قُـــلَّبُ

١٧- وَأَخْلاقُ كَافورٍ إِذَا شِئْتُ مَدْحَـهُ

وَإِنْ لَمْ أَشَـأْ تُمْلَى عَلَىَّ وَأَكْتُـــبُ

١٨- إذَا تَرَكَ الإنْسَانُ أَهْلاً وَرَاءَهُ

وَيَمَّمَ كَافُورًا فَمَا يَتَغَرَّبُ

١٩- فَتًى يَمْلأُ الأَفْعَالَ رَأْيًا وحِكْمَةً

وَنَادِرَةً أَحْيَانَ يَرْضَى ويَغْضَبُ(٥)

٢٠- إذَا ضَرَبَتْ فِي الحَرْبِ بالسَّيْفِ كَفُّهُ

تَبَيَّنْتَ أَنَّ السَّيْفَ بِالكَفِّ يَضْرِبُ

٢١- تَزِيدُ عَطَايَاهُ عَلَى اللُّبْثِ كَثْرَةً

وَتَلْبَثُ أَمْوَاهُ السَّحَابِ فَتَنْضَبُ

٢٢- أَبَا الْمِسْكِ هَلْ فى الكَأْسِ فَضْلٌ أَنَالُهُ

فَإِنِّى أُغَنِّى مُنْذُ حِينٍ وَتَشْرَبُ

٢٣- وَهَبْتَ عَلَى مِقْدَارِ كَفَّىْ زَمَانِنَا

وَنَفْسِى عَلَى مِقْدَارِ كَفَّيْكَ تَطْلُبُ

٢٤- إذَا لَمْ تُنِطْ بِى ضَيْعَةً أَوْ وَلايَةً

فَجُودُكَ يَكْسُونِى وشُغْلُكَ يَسْلُبُ(٦)

٢٥- يُضَاحِكُ فِي ذَا العِيدِ كُلُّ حَبِيبَهُ

حِذَائى وَأَبْكِي مَنْ أُحِبُّ وَأَنْدُبُ

٢٦- أَحِنُّ إلى أَهْلِي وَأَهْوَى لِقَاءَهُمْ

وَأَيْنَ مِنَ الْمُشْتَاقِ عَنْقَاءُ مُغْرِبُ(٧)

٢٧- فَإِنْ لَمْ يَكُنْ إلا أَبُو الْمِسْكِ أَوْ هُـــــمُ

فَإِنَّـــــكَ أَحْلَى فِي فُــؤَادِي وَأَعْـــــــذَبُ

٢٨- وَكُلُّ امْـــــرِئٍ يُولى الجَمِيلَ مُحَبَّبٌ

وَكُلُّ مَكَـانٍ يُنْبِــــتُ العِزَّ طَيِّـــــبُ

٢٩- يُرِيــــدُ بِكَ الحُسَّـادُ ما اللهُ دَافِعٌ

وسُـــــمْرُ العَوَالِي والحَدِيدُ الْمُـــــذَرَّبُ

٣٠- وَدُونَ الذِى يَبْغُونَ مَا لَوْ تَخَلَّصُـــوا

إلَى الْمَوْتِ مِنْهُ عِشْــــتَ والطِّفْلُ أَشْيَـبُ

٣١- إذَا طَلَبُوا جَـــــدْوَاكَ أُعْطُوا وحُكِّمُوا

وإِنْ طَلَبُوا الفَضْـلَ الذِى فِيــــكَ خُيِّبُوا

٣٢- وَلَوْ جَازَ أَنْ يَحْوُوا عُـــلاكَ وَهَبْتَهَا

وَلكِنْ مِنَ الأَشْـــــيَاءِ مَا لَيْـــسَ يُوهَبُ

٣٣- وَأَظْلَمُ أَهْـــلِ الظُّلْمِ مَنْ بَـاتَ حَاسِدًا

لِمَـــنْ بَـاتَ فى نَعْمَائِــــــهِ يَتَقَـــــلَّبُ

٣٤- وَأَنْتَ الذِى رَبَّيْــتَ ذَا المُلْكِ مُرْضَعًا

وَلَيْـــــسَ لَهُ أُمٌّ سِـــــــــوَاكَ وَلا أَبُ

٣٥- وَكُنْـــــتَ لَهُ لَيْثَ العَرِينِ لشِـبْلِهِ

ومَــا لَكَ إلا الهِنْدُوَانِــيُّ مِخْلَــــــبُ

٣٦- لَقِيــــتَ القَنَا عَنْهُ بِنَفْسٍ كَرِيمَــةٍ

إلى الْمَوْتِ فى الهَيْجَا مِنَ العَــارِ تَهْـرُبُ

٣٧- وَقَدْ يَتْـــرُكُ النَّفْسَ التِي لا تَهَابُـهُ
وَيَخْتَـــرِمُ النَّفْسَ التِـــي تَتَهَيَّـــبُ

٣٨- وَمَا عَـــدِمَ اللاَّقُوكَ بَأْسًـا وَشِدَّةً
وَلكِنَّ مَنْ لاقَـوْا أَشَـــدُّ وَأَنْجَـــبُ

٣٩- ثَنَاهُمْ وَبَرْقُ البِيضِ فِى البَيْضِ صَادِقٌ
عَلَيْهِـــمْ وَبَرْقُ البَيْضِ فِي البِيـضِ خُلَّبُ

٤٠- سَـلَلْتَ سُيُوفًا عَلَّمَتْ كُلَّ خَاطِـــبٍ
عَلَى كُلِّ عُـــودٍ كَيْفَ يَدْعُـــو وَيَخْطُبُ

٤١- وَيُغْنِيــكَ عَمَّا يَنْسِـــبُ النَّاسُ أَنَّهُ
إِلَيْكَ تَنَاهَـــى الْمَكْرُمَـــاتُ وَتُنْسَبُ

٤٢- وَأَىُّ قَبِيـــلٍ يَسْـــتَحِقُّكَ قَـــدْرُهُ
مَعَدُّ بْنُ عَدْنَـــانٍ فِـــدَاكَ وَيَعْـرُبُ

٤٣- وَمَا طَرَبِـــى لَمَّا رَأَيْتُكَ بِدْعَـــةً
لَقَدْ كُنْتُ أَرْجُـــو أَنْ أَرَاكَ فَأَطْـــرَبُ

٤٤- وتَعْذِلُنِى فِيـكَ القَوَافِي وَهِمَّتِـــى
كَـأَنِّى بِمَدْحٍ قَبْـلَ مَدْحِـــكَ مُذْنِـــبُ

٤٥- وَلَكِنَّهُ طَـــالَ الطَّرِيـــقُ وَلَمْ أَزَلْ
أُفَتِّشُ عَـــنْ هَـــذَا الكَلامِ وَيُنْهَـــبُ

٤٦- فَشَـــرَّقَ حَتَّى لَيْسَ لِلشَّرْقِ مَشْرِقٌ
وَغَرَّبَ حَتَّى لَيْـــسَ لِلغَرْبِ مَغْـــرِبُ

٤٧- إِذَا قُلْتُهُ لَمْ يَمْتَنِعْ مِنْ وُصُـــولِهِ
جِـــدَارٌ مُعَلًّى أَوْ خِبَـاءٌ مُطَنَّـــبُ

(ب)

١- أُغَالِبُ فِيكَ الشَّوْقَ والشَّوْقُ أغْلَبُ

وَأعْجَبُ مِنْ ذَا الهَجْرِ والوَصْلُ أعْجَبُ

بهذا المطلع المتوتر، استهل المتنبى قصيدته، فاستنفر إحساس المتلقى، وأيقظ انتباهه، وحفزه إلى الترقب والمتابعة. ومنشأ التوتر، استخدامه فعلاً مشتقًا من صيغة "المفاعلة"، هو الفعل (أغالب)، فهذا الفعل بمادته وصيغته، يدل على مجاذبة وصراع بين طرفين هما هنا : الشاعر والشوق، كلاهما يجاذب الآخر ويصارعه. كذلك ينبثق الإحساس بالتوتر فى الشطر الثانى أيضًا، لكن بوسيلة أخرى، هى المقابلة الكائنة بين الهجر والوصل. ورد الفعل لذلك كله عند المتلقى، إثارة فضوله إلى معرفة المشوق، الذى يغالب الشاعر الشوق فيه، والحبيب الذى يعجب من هجره ووصاله معًا، بل يكون وصاله أشد إثارة للعجب من هجره، إلا أن عبارة المتنبى فى الشطرين يلفها الإبهام؛ ومن ثم تفتح المجال لتفسيرات متعددة، مستمدة من النص الشعرى ذاته، ويتسع لها آفاقه.

لعل أسرع هذه التفسيرات وأقربها إلى الذهن، أن المقصود بالخطاب كافور، لأنه الذى يخاطبه الشاعر فيما بعد. وقد يقال إنه سيف الدولة، الذى لازمه أمدًا طويلاً، ثم انصرف عنه إلى كافور. وقد يقال إن المعنىَّ بالخطاب هو الشاعر نفسه على سبيل التجريد، أى أنه انتزع من ذاته شخصًا آخر يخاطبه، على غرار ما فعل الشعراء العرب الذين سبقوه. ومن المحتمل أن يكون الخطاب موجهًا إلى حبيبة الشاعر، آثر التعبير عنها بصيغة المذكر، على نحو ما صنع فى البيت السادس من القصيدة نفسها، إذ يقول : "وزارك فيه ذو الدلال المحجب". وأيًا ما كان التفسير الذى نتجه إليه، فإن ذلك الإيهام فى الدلالة يمتد إلى الشطر الثانى أيضًا، فَأَنْ يستعظم الشاعر الهجر لمن يحب، أمر مفهوم، أما أن يكون فى الوقت نفسه، أكثر استعظامًا وإنكارًا لوصاله، فذلك الذى يحتاج إلى تفسير وتعليل.

وفى جو الإحساس بالتوتر الذى يشيعه البيت السابق،يأتى البيت الثانى:

٢- أَمَا تَغْلَطُ الأَيَّامُ فِيَّ بأَنْ أَرَى
بَغِيضًا تُنَائِى أَوْ حَبِيبًا تُقرِّبُ —

فيرفع من درجة هذا الإحساس بأسلوب المقابلة أيضًا، ويمس الشاعر فيه جذور أزمة عميقة فى نفسه، دالاً عليها بأسلوب استفهام، يَقْطُرُ ألَمًا ومرارة.. إنها أزمة ثقة بينه وبين الأيام، فَدَيْدَنُها معه الذى لا تحيد عنه، ولا تخطئه ذات مرة، معاندة رغباته، وجريانها بعكس ما يشتهى، تدنيه ممن يبغضه، أو تبعده عمن يحبه.

أصبح لدى المتنبى إذن من الدوافع القوية ما يحمله على اتخاذ موقف مًا، فإما أن يحتبس همومه فى صدره، قانعًا بأنَّات الاحتجاج والشكوى، وإما أن يحاول تغيير هذا الواقع على أى نحو، بعد أن نبا به المكان بهجر الحبيب، وابتعاد الصديق، وكان أن اختار مغادرة المكان والرحلة عنه، سبيلاً إلى هذا التغيير:

٣- وَللهِ سيرى مَا أَقَلَّ تَئِيَّةً
عَشِيَّةَ شَرْقِيِّ الحَدَالَى وغُرَّبُ

ومنذ تلك اللحظة، تأخذ القصيدة طابع الرحلة، وهى رحلة مادية ونفسية معًا، فيها تتواصل المراحل، وتتماسك الحلقات، ويتراءى فى نسيجها الشعرى خيطان أساسيان: خيط نسجه الشاعر حول نفسه، بدءًا من مطلعها، وخيط آخر، سيبرز فيما بعد، نسجه حول شخصية أخرى، هى شخصية كافور، وكلا الخيطين يستقل بكيانه، وإن كانا يتلاقيان فى بعض المواضع، ويتوحد النبع الشعورى الذى يصدر عنه الشاعر فى تشكيله لكل منهما، وذلك هو الأهم.

وإذا تأملنا نسيج القصيدة برُمَّتِهَا، أدركنا اعتماد الشاعر اعتمادًا كبيرًا فى حوك خيوط هذا النسيج الفرعية، التى يتألف منها الخيطان الرئيسان، على تكنيك

المقابلة..وهى الأداة الفنية التى استخدمها فى البيتين الأولين، كما سبق أن بينا، لكنا نود أن نضيف أنها مقابلة أوسع فى دلالتها، من الظاهرة المعروفة فى كتب البلاغة العربية؛ فقد تأتى فى هذا الشكل التقليدى القائم على التضاد بين معنيين، وقد تبدو فى صورة اختيار حتمى لأحد أمرين، وفقًا لرؤية الشاعر، وإن لم يكونا كذلك فى الواقع. وهى فى كل الحالات تكسب المعنى الشعرى عمقًا، وتنفث حوله شيئًا من التوتر. وسنحاول استكشاف هذه الأداة وعملها داخل القصيدة، وتطور استخدام الشاعر لها، مع تحليل عناصر الفن الشعرى الأخرى.

مع بداية الرحلة، يضع المتنبى أول لمسة من عمل هذه الأداة -إضافة إلى ما سبق فى البيتين طبعًا- ففى مقابل الجفوة التى أبداها لبعض الناس، كان احتفاء هؤلاء الناس به شديدًا. وفى مقابل الإعراض عن الطريق المعروفة المطروقة، كان إقباله على طريق يجهل عواقب السير فيها. وفى هذه المقابلة، تشى الرحلة بعالم آخر للشاعر، عالم المغامرة والطموح، وارتياد المجهول. ومما له مغزاه فى هذا الشأن، اختياره الليل زمانًا، والفرس أداة لإنجاز رحلته، فالليل رمز للمجهول، واختراق الفرس لظلامه، آية المخاطرة، والرغبة المحمومة فى التميز وتحقيق الطموح، فهو يسلك ما يتجنبه السواد الأعظم من الناس، ويتوجسون خيفة منه. أما السير فى رائعة النهار، الذى لا يتميز فيه أحد على الناس، حيث الطرق مكشوفة، والعواقب مأمونة، فذلك ما يأباه، بل إن رغبته فى التّميُّز لَتَحْمِله على السكون والاختفاء عن الأنظار، طوال النهار. وما أثقل ذلك على نفسه!!

والمتنبى هنا، يستخدم تكنيك المقابلة أيضًا، فيضع الليل فى مقابل النهار، يأنس بالأول، وينفر من الأخير. ولنتأمل تلك الجزئية فى وصفه لليل نفسه، فقد وصفه بأنه وقاء من الأعداء، ومزار للأحباب؛ يسرى هو فيه بين الأعداء محتميًا بظلامه من شرهم وعدوانهم، ويزوره فيه الحبيب -أو على حد تعبيره- "ذو الدلال المحجب"، آمنًا من أعين الرقباء. ولنتأمل كذلك، استخدامه للمقابلة فى وصف

الفرس، فسرعته فى العَدْو، واتساع خطواته، يدل عليهما تدفق إهابه بالحركة، انقباضًا وانبساطًا، ووفرة نشاطه تتجلى بوضوح فى توثبه، وحركته الطاغية عن شد اللجام، وتهاديه ومرحه عند إرخائه، ثم هناك المقابلة بين النزول عن الفرس وركوبه. وهى مقابلة يهدف منها الشاعر إلى إبراز صلابة ذلك الفرس، وطاقته الهائلة على التحمل؛ إذ يصرع أى وحش يقتفى أثره به، مهما كانت سرعته، دون أن يبدو عليه أى أثر للكلال والإعياء، بل يكون بعد إصابة الفريسة، مثلما كان قبل الانطلاق خلفها، قوة ونشاطًا. هل يعنى وصف الفرس بالقوة والصلابة على هذا النحو، وصف الفارس نفسه بذلك أيضًا، مهما واجه من المتاعب والصعاب؟

ليس ثمة ما يمنع من ذلك، بل ربما كان الإيحاء به أوفق وأكثر انسجامًا مع منطق العقل، لأن الفرس القوى لا يمتطى صهوته إلا فارس قوى، يستطيع السيطرة عليه، والتحكم فى حركته. كذلك لا يمنع من الإيحاء بهذا المعنى زفرة الأسى والمرارة، التى تترقرق فى قوله عقب ذلك :

١٢- وَمَا الخَيْلُ إلا كَالصَّدِيقِ قَلِيلَةٌ

وَإنْ كَثُرَتْ فِي عَيْنِ مَنْ لا يُجَرِّبُ

١٣- إذَا لَمْ تُشَاهِدْ غَيْرَ حُسْنِ شِيَاتِهَا

وَأعْضَائِهَا فَالحُسْنُ عَنْكَ مُغَيَّبُ

فهى زفرة تتلاءم مع طبيعة الفارس المكروب، الذى يُعْييه العثور على صديق صدوق.

ونلاحظ فى هذين البيتين عدة أمور، تتعلق بفنية الدلالة فى العمل الشعرى. أولها أن التشبيه الذى عقده المتنبى بين الخيل والصديق، يبدو للنظرة المتعجلة، منصبًا على الخيل باعتبار أن الحديث عنها، وأنها هى التى تشغل السياق. هذا من جهة، ومن جهة أخرى باعتبار أنها المشبه، والمشبه دائمًا، أو فى

الأعم الأغلب من الأحيان، هو مناط الوصف، ومحط الاهتمام فى كل أسلوب تشبيه. ومغزى التشبيه حينئذ أن الخيل الأصيلة، التى يُعتَمد عليها قليلة العدد، على الرغم من كثرتها الكاثرة فى دنيا الواقع. وذلك لأن حسنها الحقيقى، يكمن فى طيب معدنها ونقاء جوهرها، لا فى حسن ألوانها وجمال أعضائها الخارجية. إلا أن هذا الذى أفاض فيه المتنبى فى وصف الخيل الأصيلة، ينسحب على المشبه به أيضًا، بمقتضى علاقة التشبيه التى تدور حول قلة الأُصَلاء فى الجانبين، بل الأصل أن يوصف به المشبه به أولاً، لكن المتنبى عدل عن ذلك، وبنى عباراته بلَمَاحِيَة وذكاء، حقق بها المراد بلمسة واحدة، هى كلمة "الصديق". وفى الوقت نفسه ظل السياق موصولاً متلاحم الأجزاء، إذ ما يزال الحديث عن الخيل ممتدًا.

الأمر الثانى: بناء كلا البيتين -كما يتضح من التحليل السابق- على المقابلة، وهى الأداة الفنية التى نتتبعها منذ البداية. الأمر الثالث: تجانس النسيج الشعرى فى البيتين السابقين، والأبيات الثلاثة التالية لهما، وهى :

١٤- لَحَا اللهُ ذِى الدُّنْيَا مُنَاخًا لِرَاكِبٍ

فَكُــــلُّ بَعيــــدِ الهَمِّ فِيهَا مُعَذَّبُ[٤]

١٥- أَلا لَيْتَ شِعْرِى هَلْ أَقُولُ قَصِيــدَةً

فَلاَ أَشْــــتَكِى فِيهَــــا وَلا أَتَعَتَّبُ

١٦- وَبِى مَا يَذُودُ الشِّعْرَ عَنِّى أَقَلُّــــهُ

وَلَكِـــنَّ قَلْبِى يَـــا ابْنَةَ القَوْمِ قُلَّبُ

تجانسها مع افتتاحية القصيدة، حتى ليمكن اعتبار الأبيات الخمسة -وهى التى يختتم الشاعر بها حديثه عن نفسه- عودًا على بدء، أو بمنزلة الحلقة الأخيرة من دائرة مكتملة، فهى تنطق بما نطقت به الافتتاحية من ألم وشكوى، ثم إنها تشتمل فى تكوينها على المفردات الآتية :

"الخيل- الصديق- الدنيا- مناخًا (بمعنى مكان النزول والإقامة)- راكب".
وتلك المفردات وثيقة الصلة بمفردات استخدمها الشاعر في الافتتاحية، وهي : "الأيام- بغيض- حبيب- سَيْر"، فثمة اشتراك في المجال اللغوى بين الدوال في المجموعتين، على نحو يستدعى بعضها بعضًا في الذهن والشعور.

هذا بالإضافة إلى أن البيت الأول من الأبيات الثلاثة المذكورة، يعبر عن حكمة، مؤداها ذم الدنيا والدعاء عليها، لما يصيب فيها ذوى الهمم العالية من شقاء وعذاب. وهى بهذا أشبه ما تكون بنتيجة منطقية لخبرة الشاعر بالحياة، وتجربته المُرَّة معها، التى عبرت عنها مقدمة القصيدة. ومن جهة أخرى، فإن هذه الحكمة، تحتل مكانها هنا في النسيج الشعرى ملتحمة به، في الوقت الذى تضيف إليه خيطًا جديدًا. وإذا كانت بدلالتها العامة، تَصْدُقُ على المتنبى كواحد ممن يضنيهم الطموح في هذه الحياة، فإن السياق ما يلبث أن ينتقل من العام إلى الخاص في البيت الذى يليها مباشرة. وفى البيت الأخير من تلك الأبيات، يرفع المتنبى شارة النهاية لحديث همومه، الذى شعل به الحيز السابق من القصيدة، ليقدم بعد ذلك، الخيط الرئيسى الثانى في قصيدته، الذى قلنا من قبل، إنه نسجه حول شخصية كافور.

ولا تخطىء النظرة الفاحصة هنا، استمراره في استخدام تكنيك المقابلة، كاشفًا من خلاله، أبعاد تلك الشخصية الاجتماعية، وقيمتها الإنسانية. وأول ما يطالعنا من ذلك، إحساس الإنسان بالاغتراب عن الأهل، وُضع في مقابلة زوال هذا الإحساس، بالعيش في كنف كافور، والتفيؤ بظلاله، وسداد الرأى والحكمة، لا يزايلان كافورًا في حالى الرضا والغضب على سواء. وقوته البدنية تتمثل في قلب الأوضاع السائدة، فإذا كان الناس يعتمدون على قوة في أيديهم لضرب الأعداء، فإن السيف معه يعتمد على قوة يده، فهو الذى يقطع بها، وليست هى التى تقطع به، وعطاء السُّحُب يغيض ويتناقص بمرور الزمن، أما عطاؤه هو، فإنه ينمو ويتضاعف مع الأيام.

عند هذا البيت، شارف المتنبى حدود الهدف الذى سعى إليه، وهيأ نفسه له، واقترن ذلك بالعودة إلى ذاته -صاحبة الخيط الأول- وإقامة اتصال بينها وبين كافور، لكنه اتصال الطلب والاستجداء. واستغرق ذلك ستة أبيات، بناها جميعًا بأسلوب المقابلة. يقول المتنبى :

٢٢- أَبَا الْمِسْكِ هَلْ فى الكَأْسِ فَضْلٌ أَنَالُهُ

فَإِنِّى أُغَنِّى مُنْذُ حِينٍ وَتَشْرَبُ

٢٣- وَهَبْتَ عَلَى مِقْدَارِ كَفَّىْ زَمَانِنَا

وَنَفْسِى عَلَى مِقْدَارِ كَفَّيْكَ تَطْلُبُ

٢٤- إذَا لَمْ تُنِطْ بِى ضَيْعَةً أَوْ وِلايَةً

فَجُودُكَ يَكْسُونِى وشُغْلُكَ يَسْلُبُ(٦)

٢٥- يُضَاحِكُ فِى ذَا العِيدِ كلٌّ حَبِيبَهُ

حِذَائى وَأبْكِى مَنْ أُحِبُّ وَأَنْدُبُ

٢٦- أَحِنُّ إلى أَهْلِى وَأَهْوَى لِقَاءَهُمْ

وَأَيْنَ مِنَ الْمُشْتَاقِ عَنْقَاءُ مُغْرِبُ(٧)

٢٧- فَإنْ لَمْ يَكُنْ إلا أَبُو الْمِسْكِ أَوْ هُمُ

فَإنَّكَ أَحْلَى فِى فُؤَادِى وَأَعْذَبُ

فهو فى البيت الأول، يوحى بمطلبه إيحاءً قويًا بتقديمه فى صورة حسية، بالغة الدلالة، تمزج بين الاستعطاف الرقيق والعتاب الموجع، فنداء كافور بقوله : "أبا المسك"؛ مما يثلج صدره، ويهدهد مشاعره، لكنه ما يلبث أن يصوره يعب من

كأس النشوة والسعادة عبًّا، فى حين يتجرع هو الحرمان، مع أنه مصدر المتعة والسعادة لصاحبه. ويتقدم المتنبى فى البيت الثانى خطوة على الطريق، فيحدد مطلبه بعض التحديد، وهو أن يتكافأ قدر العطاء الذى يسبغه كافور عليه، مع منزلة كافور نفسه ومكانته الرفيعة، وفيض عطائه الذى عُرِفَ به بين الناس. فما حظى به من عطاء، يعد قليلاً بالقياس إلى الكثير الذى يأمله، ثم يرفع النقاب جملةً فى البيت الثالث، ويعلن مطلبه صراحةً :

٢٤- إِذَا لَمْ تُنِطْ بِى ضَيْعَةً أَوْ وَلايَةً

فَجُودُكَ يَكْسُونِى وشُغْلُكَ يَسْلُبُ

هذا هو "بيت القصيد" كما يقولون، ومطمحه الذى لا يكترث بشىء سواه، بل إن حصوله على أى عطاء آخر غيره، يعد استلابًا لما يطمح إليه.

وكما مهد المتنبى لطلبه، ثم تدرج فى التعبير عنه من الإيحاء إلى التصريح، عاد يعزز هذا المطلب، مستدرًا عطف كافور، بل مستدرًا دموعه، من خلال التناقض الحاد بين الصورتين اللتين يقدمهما، إحداهما ابتهاج الآخرين فى يوم العيد بلقاء أحبابهم، والتئام شملهم مع ذويهم. والأخرى اكتئابه هو واعتصاره بالحزن فى اليوم نفسه، لاغترابه وبُعْدِهِ عن الأهل والأحباب، ولن يمسح آلامه آنئذ إلا إشباع طموحه، وتحقيق مطلبه. ويبلغ الأمر ذروته، حين يعلن إيثار كافور على أهله، إذا لم يكن ثمة مناص من اختيار واحد منهما.

أما البيت الذى يلى الأبيات السابقة، وهو قوله :

٢٨- وَكُلُّ امْرِئٍ يُولى الجَمِيلَ مُحَبَّبُ

وَكُلُّ مَكَانٍ يُنْبِتُ العِزَّ طَيِّبُ

فهو حكمة سائرة، كتلك التى رأيناها من قبل، وإن كانت أكثر ذيوعًا

وسيرورة منها. وقد جاءت فى موقعها أيضًا، لأنها عند التأمل والنظر الدقيق، تعد تتويجًا للأبيات الستة قبلها، أو "تقفيلة" فنية، إن جاز التعبير، إذ استقطبت العنصرين الأساسيين فى تلك الأبيات، وهما: الإنسان والمكان، من حيث إنه إنسان مغترب، يقيم بين قوم غير قومه، وفى مكان بعيد عن موطن إقامته. فالتَأَمَتْ بهما خيوط الدائرة، وشكلت المجموعة وحدة متكاملة فى النسيج.

وقد مضى السياق الشعرى بعد ذلك فى حركة صاعدة، فتوالت مجموعة من الأبيات، تملأ نفس كافور بما يود كل حاكم أن يسمعه، ويوصف به، ويغذى إحساسه بالتميز عن الآخرين، ويشعر المادح بها، أن ممدوحه قد أصبح أسلس قيادًا، وأكثر إذعانًا لما يطلب منه.

وفى هذه المجموعة نفسها، يوظف المتنبى الحكمة فى إحكام النسيج الشعرى، فالبيت الذى يقول فيه :

٣٣- وَأَظْلَمُ أَهْلِ الظُّلْمِ مَنْ بَاتَ حَاسِدًا

لِمَنْ بَاتَ فى نَعْمَائِهِ يَتَقَلَّبُ

إنما هو حكم الضمير الإنسانى، على كل من يعض اليد، التى تمتد إليه بالإحسان. وأول من يُدْمَغُ بهذا الحكم، الحاسدُ الذى يكيد لمن يسبغ عليه الخير والعطاء. وذلك هو الرد المناسب لموقف الحاسد منه، وهو الموقف الذى تضمنته الأبيات الأربعة التى سبقت البيت السابق مباشرة.

ولا يغيب عنا، وقد توقفنا عند موقع الحكمة، ومدى تلاحمها بالسياق فى هذا الجزء من القصيدة، ملاحظة الأداة الفنية، التى اعتمد عليها الشاعر فى بناء تلك المجموعة من الأبيات، وهى أداة المقابلة نفسها التى اعتمد عليها من قبل. فمحاولة الحساد الانتقامَ من كافور والقضاء عليه، تواجهها حماية الله له، وقوة

السلاح فى يده، وهى محاولة دونها الموت لهم. أو ما يشبهه من أهوال تشيب لهـا الولدان، على حين يبقى هو حيًا معافىً من كل سوء(*) .

والمقابلة كائنة كذلك بين تحقيق آمـال الحاسـدين إذا سـألوه عطاء المـال، وانكسارهم وخيبة آمالهم، إذا راموا ملكـة الخـير نفسـها، التـى فطـره الله عليهـا، وميزه بها عنهم. فهو فـى الحالـة الأولى، يعطـى بغـير حـدود، ولكنـه فـى الحالـة الثانية لا يملك القدرة على العطاء. وهنـا تكمـن دوافـع الحقـد والكراهيـة، والرغبـة الشديدة فى العدوان، ويالها من مفارقة مؤلمة! تدفـق للخـير مـن جـانب، وجحـود ونكران للجميل من جانب آخر.

وهنا يعود السياق الشعرى إلى المـدح الخـالص، الـذى اسـتهدفه المتنبـى، فيقدم عددًا من الصور، تبرز معانى الوفاء، والشـجاعة، وشـدة البـأس عنـد كـافور، وهى الأبيات (من ٣٤- ٤٠)، وفيها انكمش تكنيك المقابلة بشكل واضـح، بالقيـاس إلى ما سبق من القصيدة، إذ لم يسـتخدم إلا فـى صورتـين اثنتـين، سنشـير إلى كـل منهما فى موضعها.

والحق أن المتنبى قدم كافورًا فى تلك الأبيات، تقديمًا إنسانيًا عاليًـا، فهـو الذى نهض بتربية الملك المتوج على البلاد، منذ كان رضيعًا فى المهد، وكان لـه أبًـا وأمًا يرعى شئون الملك، ويسكب عليه فيضًا من العطف والحنان. وهو الذى تصـدى بشراسة لحمايته والذود عنه، مضحيًا فى سـبيل ذلـك بنفسـه، إيثـارًا للمـوت فـى عزة، على السلامة مجللاً بعار الفرار. وحينئذ تأتى الحكمة التى يتضمنها قوله :

(*) جاء تعبير المتنبى فى البيت الذى يتضمن هذا المعنى، وهو البيت الثلاثون، تعبيرًا قلقًا، لاجترائـه فيـه على أنساق اللغة وقوالبها فى الأداء. والحق أن هذا المسلك ليس جديدًا عليه، فقد مارسه كثيرًا فى شعره، عن علـم به، وبإحساس بالزهو أحيانًا، كأنما يرى أن من حـق عبقريتـه الشـعرية، أن تتجـاوز قواعـد اللغـة المتعـارف عليها.

٣٧- وَقَدْ يَتْرُكُ النَّفْسَ التِي لا تَهَابُهُ

وَيَخْتَـــــرِمُ النَّفْسَ التِي تَتَهَيَّـــبُ

ولعل هذه الحكمة أقل من مثيلاتها السابقة فى طلب السياق لها -بل إنها بما تعنيه من أن التعرض للموت، لا يفضى حتمًا إليه- تضعف الوصف السابق لكافور بالجراءة والإقدام، على أنها إحدى الصورتين اللتين قلنا من قبل إنهما بُنِيَتَا على المقابلة. ولما كانت هذه الحكمة، تلقى ظلالاً من الشك على شجاعة كافور، لاحتمال أن يكون أعداؤه فى ميدان القتال، ضعافًا خائرى العزائم، فقد حرص المتنبى فى البيت التالى على أن يمحو هذه الشبهة، ويؤكد أن ممدوحه قد انتزع النصر من أعداء أشداء، فلم تكن نجاته من الموت، لأن القوة كانت تعوزهم، وإنما لأنه كان أشد منهم قوة وبأسًا، وأكثر دهاءً وحكمة. ثم يحاول تأكيد هذا المعنى بتشكيله فى صورة حسية، وهى الصورة الثانية، التى اعتمد فيها على المقابلة فى تلك المجموعة من الأبيات، إذ يقول :

٣٩- ثَنَاهُمْ وَبَرْقُ البِيضِ فى البَيْضِ صَادِقٌ

عَلَيْهِمْ وَبَرْقُ البَيْضِ فِى البِيضِ خُلَّبُ

والمقابلة هنا مقابلة خفية، تحتاج إلى توجيه وفضل بيان، فالقصد إلى أن الوميض الناشىء عن اصطدام سيوف كافور بخوذات الأعداء وميض صادق، إذ تهشّم السيوف بصلابتها وقوة الضاربين بها، تلك الخوذات، وتخترقها لتصيب رؤوس المقاتلين، فتسيل دماؤهم أنهارًا، كما ينهمر المطر غِبَّ البرق الصادق. على حين أن الوميض المتولد عن اصطدام سيوف الأعداء، بخوذات جيش كافور، وميض كاذب، لتخاذل الضاربين بها من جهة، ومتانة الخوذات وشدة صلابتها من جهة أخرى؛ ومن ثم ترتد عنها السيوف، وتتثلم دون أن يصاب جند كافور بأذى.

ثم مضى المتنبى ينمى صورة القوة الضاربة لكافور، بأن جعل تأثيرهـا يمتـد فى طول البلاد وعرضها، حتى بات الجميـع يدينـون لـه بـالولاء والطاعـة، وطفـق الخطباء على أعواد المنابر، يلهجون بالثناء عليه، والدعاء له.

ولا يبقى فى كيان القصيدة خالصًا للحديـث عـن شـخصية كـافور، بعدمـا تقدم، سوى بيتين اثنين يدافع فيهما عن نسبه. ولنا عودة قريبة إلى هذا الموضع.

أما الذى ينبغى الالتفات إليه الآن، فهو مـا ترتـب علـى انكمـاش تكنيـك المقابلة فى نسيج القصيدة، من تخفيف لحدة التوتر فى جوها العام، وهـدوء الإيقـاع فى جنباتها. ولم يكن ذلك محض اتفاق ومصادفة، بل إيذانًا باقتراب حركـة الأداء الشـعرى مـن النهايـة. وهنـا نحـن أولاء الآن، نشـهد مزيـدًا مـن التقـدم فـى هـذا الاتجـاه، إذ ينعطـف السـياق فـى البيتـين التـاليين (٤٣- ٤٤) لبيتـى النسـب السابقين، نحو ذات الشاعر، ليتلاقى خيطا القصيدة الأساسيان مـرة أخـرى، بعـد تلاقيهما فى مرحلة سابقة، لكن عمل الشاعر هذه المرة، يختلف عما سبق، فهو هنا أشبه بمن يلملم أطراف خيـوطٍ، نَثَرهـا مـن قبـل، ويصحـب ذلـك تبـدد الإحسـاس بالتوتر، الذى فجرته القصيدة منذ مطلعها. لقد قدم الشاعر كل ما عنده، وسـكنت مشاعره، ولم يعـد لديـه إلا التعبـير عـن فرحتـه -بلغتـه الخاصـة- لرؤيـة كـافور، وتوجيه بعض عبارات المجاملة الرقيقة له. وعلى مـا فـى البيتـين مـن وصـل بـين خيطى القصيدة، تتراءى فيهما إشارة خفية للقدوم من سفر، ما يلبث البيـت التـالى لهما أن يوضحها:

٤٥- وَلَكِنَّهُ طَالَ الطَّرِيقُ وَلَمْ أزَلْ

أُفَتِّشُ عَنْ هَذَا الكَلامِ وَيُنْهَبُ

وبهذا يكون البيت أداة ربط محكم بين نقطتى المغادرة والوصول، فى رحلـة الشاعر. ألم أقل إن هذه القصيدة رحلة مادية ونفسية معًا؟ فإذا كان المتنبى قد نسج

أول خيطيها مع بداية رحلته، فها هو ذا يتمم نسيج خيطها الآخر مع نهايتها. وقد مهد لهذه النهاية تمهيدًا قويًا، بتخفيف حدة التوتر، وتزايده بإقامة جسر اتصال بين خيطي القصيدة، ثم الإعلان عن وصول الرحلة إلى منتهاها. وكانت الخطوة الأخيرة فى تلاشى أحد الخيطين من السياق، حيث غابت شخصية كافور، وبقيت ذات الشاعر وحدها، تتمحور حولها الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة، كما تمحورت حولها الأبيات الأولى منها؛ وبذا تشاكل الطرفان، وتساوق المطلع مع الختام.

تبقى قضية فى غاية الأهمية، تطرحها القصيدة بإلحاح، وهذه القضية يمكن أن نعالجها من خلال الإجابة عن السؤال التالى : إلى أى حد كان المتنبى صادقًا فى مدحه لكافور بهذه القصيدة؟

والصدق الذى نعنيه، هو إيمان المتنبى حقيقة بما خلعه على كافور من جميل المناقب والمزايا. ولن نلجأ فى الإجابة عن هذا السؤال إلى الواقع التاريخى، وطبيعة العلاقة بين المتنبى وكافور، وإنما نحرص على استبطان النص الشعرى ذاته، والغوص وراء دلالاته التى ينطوى عليها. وفى هذا، نحسب أن المتنبى لم يكن صادقًا فيما ذهب إليه، ولم يصدر فى مدحه عن اعتقاد بما يقول. وثمة دلائل متعددة على ذلك، من عبارات القصيدة ذاتها. أولها ذلك البيت الذى يعد حلقة اتصال بين الخيط الأساسى الأول منها، وهو الخاص بذات الشاعر، وخيطها الثانى الذى يدور حول كافور، وذلك قوله :

١٦- وَبِى مَا يَذُودُ الشِّعْرَ عَنِّى أَقَلُّهُ

وَلَكِنَّ قَلْبِى يَا ابْنَـةَ القَوْمِ قُلَّبُ

فهو فى الشطر الأول، يعبر عما ينوء به صدره من هموم ثقال، يكفى أقلها لصده عن قول الشعر، ثم استدرك فى الشطر الثانى على ذلك. ودلالة هذا

الاستدراك واضحة فى أن تَوَجُّهه بمدحه إلى كافور، ليس منبعثًا عن ولاء وإعجاب حقيقيين، بل اضطر إليه كارهًا، بعد أن فكر فى الأمر، وقلبه على وجوهه... وهكذا تحامل على نفسه، واحتوى همومه، ومضى يسير على الشوك. ويأتى البيت الثانى لذلك البيت، وهو قوله :

٤١- وَيُغْنِيكَ عَمَّا يَنْسِبُ النَّاسُ أَنَّهُ
إِلَيْكَ تَنَاهَى الْمَكْرُمَاتُ وَتُنْسَبُ

٤٢- وَأَيُّ قَبِيلٍ يَسْتَحِقُّكَ قَدْرُهُ
مَعَدُّ بْنُ عَدْنَانٍ فِدَاكَ وَيَعْرُبُ

لقد كان المتنبى فى غنى عن أن يعرض لهذا الموضوع، الذى يدرك مدى حساسيته لكافور، ولاسيما فى بيئة كالبيئة العربية، تعتز بعراقة الأنساب، وشرف الأحساب، وبهما يتباهى الناس ويتفاخرون. ولا اعتداد بما قاله من أن صدور المكارم عنه (أى كافور) وانتهاءها إليه، يغنيه عن كل نسب يعتز به الناس، فالتلويح بالنسب -مهما قيل فى الدفاع عنه- فيه غمز لكافور، وانتقاص من نسبه، وتشهير به من طرف خفى.

ويلى ذلك البيت الثانى الذى تتأرجح دلالة شطره الأول بين المدح والذم، فالاستفهام فيه للإنكار، والمعنى أنْ ليس هناك أحد يستحق أن تُنْسَبَ إليه. وذلك يحتمل تفسيرين. أحدهما علو مقام كافور، وتَدَنِّى الآخرين؛ فيكون مدحًا. والآخر وضاعة كافور، وسمو الآخرين؛ فيكون ذمًا. وكلا الاحتمالين وارد، إلا أن الاحتمال الثانى، يَرْجَح الأول بقرينة الشطر الثانى، الذى يعلن فيه فداءه بكل من "معد بن عدنان" و"يعرب"، فافتداؤه بهذين الجدين العربيين، اللذين لا وجود لهما إلا فى بطون التاريخ السحيق، ينطوى على التهكم به، والتعريض بنسبه غير العربى، وذلك يعزز دلالة الذم فى الشطر الأول.

وفى جو هذه المعانى والدلالات التى يبثها البيتان، وتثير غبارًا حول مكانة كافور، بل تهزها هزًا، يأتى قوله عقب ذلك :

٤٣- وَمَا طَرَبِى لَمَّا رَأَيْتُكَ بِدْعَةً

لَقَدْ كُنْتُ أَرْجُو أَنْ أَرَاكَ فَأَطْرَبُ

فيكون هجاءً صريحًا، إذ يجعل منه شيئًا مضحكًا، يطرب الإنسان لرؤيته، ويتسلى به عن همومه.

وفى اعتذاره بعد ذلك عن مدحه لغيره، بطول الطريق الذى قطعه فى سبيل الوصول إليه، وحرص مَنْ مر عليهم من الناس أن يطوق أعناقهم بمدائحه، ففى هذا الاعتذار، نراه يستخدم لفظة "الكلام". بديلاً عن كلمة "الشعر"، ويقول إن الناس كانوا يفتشون عن هذا "الكلام"، وينهبونه؛ ولذلك دلالته فى السياق، وهى دلالة تتناغم مع المعانى السابقة، فالشعر الذى يمدحه به ليس إلا بضاعة مزجاة فى ركابه، كان الناس يبحثون عنها، ويتخطفونها منه طوال الطريق، أو هو مجرد "كلام" ينطق به اللسان، ولا تغذيه عاطفة صادقة، وإحساس أصيل.

ومع التسليم بعدم صدق المتنبى واقعيًا فى مدحه لكافور، لكل ما ذكرنا فإن القصيدة نفسها، من حيث هى عمل شعرى، توافر لها الصدق الفنى بأجلى معانيه، لنفس الدلائل السابقة، نقول هذا ونحن نلفت النظر إلى الفرق بين الصدق بمعناه الخلقى أو الواقعى، والصدق بمعناه الفنى، وضرورة الحذر من الوقوع فى الخلط بينهما. فالأول يعنى الإخبار عن الواقع بما هو كائن به، أو التزام الإنسان فيما يصف به الآخرين، بما يعتقده ويؤمن به. وهذا الشق الثانى من مفهوم الصدق الخلقى، لم يتحقق فى القصيدة. والمتنبى بهذا الاعتبار غير صادق فى مدح صاحبه. أما الصدق بمفهومه الفنى، فهو استجابة الشاعر لشعوره الباطن وإحساسه الداخلى؛ ومن ثم تأتى صوره الشعرية، انعكاسًا لهذا الباطن الخبىء، وترجمة أمينة له، بكل

مساربه ومنحنياته، حتى لقد قال بعض النقاد المعاصرين: إن الصدق فى الشعر هو التعبير الصادق عن القصيدة، بمعنى التركيب اللغوى، الذى تشكل فى عقل المؤلف، وهو يكتب. أو بعبارة أخرى "القصيدة تعبير صادق عن القصيدة".

وفى ضوء هذا المفهوم للصدق، تحمل القصيدة فى نسيجها كل الدلائل التى تدل عليه، فهى تنبض بخلجات المتنبى الكامنة فى أعماقه، وتستوعب أحاسيسه الدفينة. وبمزيد من القراءة الفاحصة هنا، نستطيع أن نقول إن ثمة خيطًا شعوريًا متجانسًا، يسرى فى بنيتها جميعًا، من البداية إلى النهاية، قد يفصح عن نفسه، وقد يكتسى بغلالة رقيقة حينًا، وكثيفة حينًا آخر، لكنه لا يغيب على كل حال. وهو مزيج من الاعتداد الشديد بالنفس، والطموح إلى بلوغ ما يتكافأ مع موهبته الشعرية الفذة. وقد كان هذا الخيط الشعورى بمثابة السلطة الخفية الفعالة، التى توجه المعانى الشعرية، وتتحكم فى تشكيلها، بل وفى تصميم القصيدة، وتوزيع أبياتها. ومما له دلالته من تصميم القصيدة على ذلك، أنه بدأ القصيدة بالحديث عن ذاته، وانتهى بالحديث عنها، كما أشرنا من قبل. كذلك، فإن الأبيات التى خص بها نفسه، تكاد تقارب فى عددها تلك التى مدح بها كافور مدحًا خالصًا، مع أن القصيدة موجهة إليه فى الأصل، وإن كان لذلك من دلالة، فهى الإيحاء بأن قامة تطاول قاومة كافور، ولا تقل سموقًا عنها. ولا ننسى، أخيرًا، مباهاته بذيوع شعره فى مشارق الأرض ومغاربها، وتخطيه لكل حدود الزمان والمكان، وهو ما لا يتأتى مثله لكافور، بشكل من الأشكال.

الهوامش

(١) التئية: التلبث والمكث، وهي في البيت منصوبة على التمييز، أي ما أقله تئية، الحدالى : موضع بالشام، وغرب: جبل هناك. وقد حذفت ياء النسب من كلمة "شرقى" تخفيفاً، والمعنى أنه كان يسير وهذا الموضوع وذلك الجبل، إلى الشرق منه.

(٢) المانوية : مذهب فلسفي قديم، يؤمن أصحابه بقيام الوجود كله على النور والظلام، وأن الخير كله من النور، والشر كله من الظلام.

(٣) الإهاب : الجلد، والرحيب، الواسع.

(٤) لحا الله ذى الدنيا : جملة دعائية، بمعنى قبح الله هذه الدنيا.

(٥) نادرة : الشيء النادر الغريب، ورواها ابن جنى بادرة : أى بديهة، وهى على كلا الحالين، معطوفة على ما قبلها.

(٦) إذا لم تُنط بـى : إذا لم تسند إلىّ، من ناط به كذا : أسنده إليه. وشغلك يسلب: يعنى أن انشغالك عنى، يسلبنى ما تمنحنى من عطايا.

(٧) عنقاء مغرب : اسم طائر وهمى، استخدمه العرب فى كلامهم للدلالة على ندرة شيء، أو استحاله تحقيقه.

ثنائية الحياة والموت فى قصيدة
"الربيع ووادى النيل"

أ. د شفيع السيد

آذارُ أقْبَلَ قُمْ بِنَا يا صَاحِ ... حَيِّ الرَّبيعَ حَدِيقَةَ الأَرْوَاحِ
وَاجْمَعْ نَدَامَى الظُّرْفِ تَحْتَ لِوَائِهِ ... وانْشُرْ بِسَاحَتِه بِسَاطَ الرَّاحِ[1]
صَفْوٌ أُتيحَ، فَخُذْ لِنَفْسِكِ قِسْطَهَا ... فالصَّفْوُ لَيْسَ عَلَى المدَى بِمُتَاحِ
وَاجْلِسْ بِضَاحِيَةِ الرِّيَاضِ مُصَفِّقًا ... لِتَجَاوُبِ الأَوْتَارِ والأَقْدَاحِ
وَاسْتَأْنِسَنَّ مِنَ السُّقَاةِ بِرُفْقَةٍ ... غُرٍّ، كَأَمْثَالِ النُّجُومِ صِبَاحِ
رَقَّت كَنُدْمَانِ المُلُوكِ خِلالُهُمْ ... وَتَجَمَّلُوا بِمُرُوءَةٍ وَسَمَاحِ
وَاجْعَلْ صَبوحَكَ فِي البُكُورِ سَلِيلَةً ... لِلْمُنجِبَيْنِ: الكَرْمِ والتُّفَّاحِ[2]
مَهْمَا فَضَضْتَ دِنَانَهَا فَاسْتَضْحَكَتْ ... مُلِئَ المَكَانُ سَنًا، وَطِيبَ نُقَاحِ
تَطْغَى، فَإِنْ ذَكَرَتْ كَرِيمَ أُصُولِهَا ... خَلَعَتْ عَلَى النَّشْوَانِ حِلْيَةَ صَاحِ
(فِرْعَوْنُ) خَبَّأَهَا لِيَوْمِ فُتُوحِهِ ... وَأَعَدَّ مِنْهَا قُرْبَةً (لِفَتَاحِ)[3]
مَا بَيْنَ شَادٍ فِي المَجَالِسِ أَيْكُهُ ... وَمُحَجَّبَاتِ الأَيْكِ فِي الأَدْوَاحِ[4]
غَرِدٌ عَلَى أَوْتَارِهِ، يُوحِي إِلَى ... غَرِدٍ عَلَى أَغْصَانِهِ، صَدَّاحِ
بِيضُ القَلانِسِ فِي سَوَادِ جَلابِبٍ ... حُلِّينَ بِالأَطْوَاقِ وَالأَوْضَاحِ
رَتَّلْنَ فِي أَوْرَاقِهِنَّ مَلاحِنًا ... كَالرَّاهِبَاتِ صَبِيحَةَ الإِفْصَاحِ
يَخْطُرْنَ بَيْنَ أَرَائِكٍ وَمَنَابِرٍ ... فِي هَيْكَلٍ مِنْ سُنْدُسٍ فَيَّاحِ

* * *

مَلِكُ النَّبَاتِ، فَكُلُّ أَرْضٍ دَارُهُ ... تَلْقَاهُ بِالأَعْرَاسِ وَالأَفْرَاحِ
مَنْشُورَةً أَعْلامُهُ مِنْ أَحْمَرٍ ... قَانٍ، وَأَبْيَضَ فِي الرُّبَى لَمَّاحِ

لَبِسَتْ لِمَقْدَمِهِ الخَمَائِلُ وَشْيَهَا ... وَمَرَحْنَ فِى كَنَفٍ لَهُ وَجَنَاحِ

يَغْشَى الْمَنَازِلَ مِنْ لَوَاحِظِ نَرْجِسٍ ... آنًا، وآنًا مِنْ ثُغُورِ أَقَاحِ[٥]

ورُؤُوسِ "مَنْشُورٍ" خَفَضْنَ لِعِزِّهِ ... تِيجَانَهُنَّ عَوَاطِرَ الأرْوَاحِ

الوَرْدُ فى سُرُرِ الغُصُونِ مُفَتَّحٌ ... مُتَقَابِلٌ يُثْنِى عَلَى الفَتَّاحِ

ضَاحِى الْمَوَاكِبِ فِى الرِّيَاضِ مُمَيَّزٌ ... دُونَ الزُّهُورِ بِشَوْكَةٍ وسِلاحِ

مَرَّ النَّسِيمُ بِصَفْحَتَيْهِ مُقَبِّلاً ... مَرَّ الشِّفَاهِ عَلَى خُدُودٍ مِلاحِ

هَتَكَ الرَّدَى مِنْ حُسْنِهِ وَبَهَائِهِ ... بِاللَّيْلِ مَا نَسَجَتْ يَدُ الإصْبَاحِ

يُنْبِيكَ مَصْرَعُهُ -وَكُلٌّ زائِلٌ- ... أَنَّ الحَيَاةَ كَغُدْوَةٍ ورَوَاحِ

ويَقَائِقُ النِّسْرِينِ فى أَغْصَانِهَا ... كَالدُّرِّ رُكِّبَ فِى صُدُورِ رِمَاحِ[٦]

وَ"اليَاسَمِينُ" لَطِيفُهُ وَنَقِيُّهُ ... كَسَرِيرَةِ الْمُتَنَزِّهِ الْمِسْمَاحِ

مُتَأَلِّقٌ خَلَلَ الغُصُونِ، كَأَنَّهُ ... فِى بُلْجَةِ الأَفْنَانِ ضَوْءُ صَبَاحِ[٧]

و"الجُلَّنَارُ" دَمٌ عَلَى أَوْرَاقِهِ ... قَانِى الحُرُوفِ، كَخَاتِمِ السَّفَّاحِ

وَعَلَى "الخَوَاطِرِ" رِقَّةٌ وَكَآبَةٌ ... كَخَوَاطِرِ الشُّعَرَاءِ فى الأَتْرَاحِ[٨]

والسَّرْوُ فى الحِبَرِ السَّوابِغِ كَاشِفٌ ... عَنْ سَاقِهِ كَمَلِيحَةٍ مِفْرَاحِ[٩]

و"النَّخْلُ" مَمْشُوقُ العُذُوقِ، مُعَصَّبٌ ... مُتَزَيِّنٌ بِمَنَاطِقٍ وَوِشَاحِ

كَبَنَاتِ فِرْعَوْنٍ شَهِدْنَ مَوَاكِبًا ... تَحْتَ (الْمَرَاوِحِ) فى نَهَارٍ ضَاحِ

وَتَرَى الفَضَاءَ كَحَائِطٍ مِنْ مَرْمَرٍ ... نُضِدَتْ عَلَيْهِ بَدَائِعُ الأَلْوَاحِ

الغَيْمُ فِيهِ كالنَّعَامِ : بَدِينَةٌ ... بَرَكَتْ، وأُخْرَى حَلَّقَتْ بِجَنَاحِ

والشَّمْسُ أَبْهَى مِنْ عَرُوسٍ بُرْقِعَتْ ... يَوْمَ الزِّفَافِ بِعَسْجَدٍ وَضَّاحِ

والْمَاءُ بِـالوادِى يُخَـالُ مَسَـارِبًا ... مِنْ زِئْبَـقٍ، أَوْ مُلْقَيَـاتِ صِفَـاحِ[١٠]

بَعَثَـتْ لَـهُ شَمْسُ النَّهَـارِ أَشِعَّةً ... كَـانَتْ حُلَـى (النَّيْلُوفَـرِ) السَّـبَّاحِ

يَزْهُو عَلَى وَرَقِ الغُصُونِ نَثِيرُهَـا ... زَهْوَ الجوَاهِرِ فى بُطُـونِ الـرَّاحِ

وَجَرَتْ سَواقٍ كـالنَّوادِبِ بِـالقُرَى ... رُغْـنَ الشَّـجِيَّ بِأَنَّـةٍ ونُـوَاحِ

الشَّـاكِياتُ وَمَـا عَرَفْـنَ صَبَابَـةً ... البَاكِيَـاتُ بِمَدْمَـعٍ سَـحَّاحِ

مِـنْ كُـلِّ بَادِيَـةِ الضُّلُوعِ عَلِيلَـةٍ ... -والْمَاءُ فِـى أَحْشَـائِهَا- مِلْوَاحِ[١١]

تَبْكِي إذَا رَتَبَتْ، وَتَضْحَكُ إنْ هَفَتْ ... كَـالعِيس بَيْـنَ تَنَشُّـطٍ وَرَزَاحِ[١٢]

هِيَ فِي السَّلاسِلِ والغُلُول، وَجَارُهَا ... أَعْمَى، يَنُـوءُ بِنِيـرِهِ الفَـدَّاحِ

إنِّـى لأَذْكُـرُ بِـالرَّبِيعِ وحُسْـنِهِ ... عَهْدَ الشَّبَابِ وَطِرْفِهِ الْمِمْـرَاحِ[١٣]

هَـلْ كَانَ إلاَّ زَهْرَةً كَزُهُـورِهِ ... عَجِلَ الفَنَاءُ لَهَـا بِغَيْـرِ جُنَاحِ؟

(هُولْ كِينَ)[*]، مِصْرُ رِوَايَةٌ لا تَنْتَهِى ... مِنْهَـا يَـدُ الكُتَّـابِ والشُّـرَّاحِ

فِيهَا مِنَ البَرْدِىِّ، وَالْمَزْمُورِ، والتَّـ ... ـوْرَاةِ، والفُرْقَانِ، والإِصْحَـاحِ[١٤]

(ومِنَا)، (وَقَمْبِيزٌ)، إلَى (إسْكَنْدَرٍ) ... فَالقَيْصَرَيْنِ، فَذِى الجَلال (صَلاحِ)

تِلْكَ الخَلائِـقُ والدُّهُـورُ خِزَانَـةٌ ... فَـابْعَثْ خَيَـالَكَ يَـأْتِ بِالْمِفْتَـاحِ

أُفُقُ البِلادِ -وَأَنْـتَ بَيْـنَ رُبُوعِهَـا- ... بِـالنَّجْمِ مُـزْدَانٌ وَبِالْمِصْبَـاحِ

* * *

[*] هول كين : كاتب وروائى إنجليزى، كان قد زار مصر فى ذلك الوقت.

(ب)

يرتبط مَقْدَمُ الربيع فى ذاكرة الإنسان وحياته الواقعية بالخصب والنماء، وتجدد دورة الحياة، وانبعاث طاقات الطبيعة. وما أكثر ما كان هذا الواقع دافعًا للشعراء، مثيرًا لمواهبهم، إلا أن لكل منهم حساسيته الخاصة تجاه الطبيعة، واستجابته المتفردة لكل ما يتلقاه منها. أجل قد يكون الواقع، نقطة بداية للعمل الشعرى، وقد يستمد منه الشاعر، عناصر مادته الشعرية، لكنه ما يلبث أن يحوِّر فيها، فيضيف إليها، ويحذف منها، ويعيد صياغتها، لتخرج تشكيلاً جديدًا، يمكن أن نسميه "واقعًا شعريًا" له قِيَمُهُ ومعطياته الخاصة. فعالم الفن الشعرى الأصيل، عالم خصب معقد، وهو يختلف اختلافًا كبيرًا عن عالم "الواقع" الساذج البسيط.

فى ضوء هذه الحقيقة، نقرأ قصيدة شوقى : "الربيع ووادى النيل". وللوهلة الأولى، ندرك أنها ليست قصيدة فى "الربيع"، من حيث هو فى ذاته، بمعزل عن المكان، وإنما فى ارتباطه ببيئة خاصة هى بيئة "وادى النيل".

وتكشف متابعة القراءة للقصيدة، عن أن الشاعر سعى إلى تقديم صور للطبيعة المصرية، التى كساها الربيع ألوانًا مختلفة من الزهور والورود. والقصيدة من هذه الناحية، تشبه أن تكون "بانوراما" أو لوحة طبيعية كبيرة، تتراءى على صفحتها مظاهر الربيع وتجلياته. وحين نضعها إلى جوار الكثير من قصائد الشاعر، ندرك أن نهجه فى بناء تلك القصيدة، يختلف عما انتهجه فى قصائد أخرى متعددة من شعره، فلا وجود هنا لما يمكن أن نصفه بأنه "مقدمة" لموضوع أساسى، تدور حوله القصيدة، ولا تعدد لمناحى الدلالة الشعرية، وإنما نراه قد عمد منذ اللحظة الأولى، إلى مواجهة المتلقى بحقيقة محددة، صاغها فى عبارة وجيزة، احتلت صدر البيت الأول : "آذار أقبل". وبقدر ما تعد هذه الجملة مفتاح القصيدة كلها، كانت فى الوقت نفسه، علة لما تلاها من دعوة الشاعر للمخاطب، أن يغتنم

فرصة حلول الربيع ، ليستمتع بالحياة، وينهل من مباهجها وملذاتها ما يشتهى ، فلحظات الصفو والهناء ، قلما يجود بها الزمان :

صَفْوٌ أُتيحَ ، فَخُذْ لِنَفْسِكِ قِسْطَهَا فالصَّفْوُ لَيْسَ عَلَى المدَى بِمُتَاحِ

الدعوة إلى اقتناص اللذة الحسية ، تقترن إذن فى رؤية الشاعر بالموت ، الذى يحول دونه ودون الظفر بهذه المتعة. وتشكل ثنائية هذين القطبين المتضادين ، محورًا أساسيًا للدلالة الشعرية فى القصيدة، ففى جانب إشباع النفس بمتع الحياة والحرص عليها ، تأتى دعوة الشاعر إلى تفتيح منافذ الحس ، لاستقبال جمال الطبيعة ، والتملى بمشاهدها الساحرة ، من خلال صور كثيرة لأنواع من الزهور والورود ، تفتحت أكمامها ، وأينعت أوراقها ، وبسقت أغصانها ، بل إنه ليتجاوز الأرض إلى آفاق السماء ، فيصور انعكاس الربيع عليها ، فالفضاء كحائط من المرمر صقلاً وجلاءً ، والغيوم تبدو هنا وهناك ، ما بين مُحَمَّلةٍ بماء المطر الذى أبطأ حركتها وأثقل خطاها ، وخفيفة فهى تمر سريعة ، كأنما تطير بغير جناح. والشمس تتوارى وراء ستر شفيف من تلك الغيوم ، لا يحجبها تمامًا ، ولا يسمح لها بالإشراق التام ، بينما تتكسر أشعتها على أوراق الأغصان ، فكأنها قطع من الذهب على راحة اليد.

وفى الجانب المقابل ، تتراءى نغمة الحزن والموت مسموعة فى مواطن تالية من القصيدة ، إضافة إلى ما سبق أن رصدنا فى البيت الثالث منها. وأول ما نتلقاه من هذه النغمة بعد ذلك ، تصويره لِقصَر حياة الورد ، فالورد لا يحتفظ بنضارته ونداوته وحسنه ، إلا بضع ساعات ، يزحف بعدها الذبول إليه. وشوقى يقدم هذه الصورة تقديمًا يبدو فيها تأثير الموت عنيفًا مدمرًا ، فذبول الورد صورة من أبشع صور الموت ، إنها صورة الهدم والتمزيق ، التى يوحى بها الفعل "هتك" ، ثم هو يضع جملة "ما نسجت يد الإصباح" فى مقابل الجملة السابقة. ومن هذا التقابل ، يعمق الإحساس ببشاعة الصورة ، فشتان ما بين "الهتك" الذى تحركه نوازع الوحشية ،

والغلظة، والتخريب، و"النسيج" الذى تباشره أيد رفيقة رقيقة، يتحرك أصحابها بحب الحياة، والرغبة فى التعمير والبناء.

وفى الإطار الدلالى للموت فى الصورة نفسها، تأتى كلمة "مصرعه" بما تبثه من معنى الاغتيال المروِّع للنفوس. ولا يتوقف شوقى عند هذا الحد، بل يمضى إلى استخلاص الحكمة الأزلية من الصورة، وهى أن الحياة لحظات عابرة لا تدوم، وقبل أن يُتم المتلقى قراءته لعبارة الحكمة، يسارع شوقى إلى تذكيره -بعبارة جازمه- بالحقيقة الخالدة، وهى حتمية الموت، وشموله لكل بنى الإنسان، "وكل زائل".

تبرز نغمة الموت مرة أخرى، فى إشارة تالية، وإن كانت هذه المرة فى بعض مصاحباته ولوازمه أحيانًا كالدم، وهذا ما تشعُّه صورة "الجلّنار" -زهرة الرمان- وهى صورة تتسم بتداخل التركيب، فقد ربط شوقى أولاً حمرة تلك الزهرة بحمرة الدم، ثم ربط حمرة الدم بخاتم السفاح. وكما لعب فنيًا بأسلوب المقابلة فى بناء الصورة السابقة، لعب هنا بأسلوب آخر، هو أسلوب "التورية" فلفظ "السفاح" يعنى كثير السفك للدماء، لكنه فى الوقت نفسه، لقب أطلق على شخصية تاريخية معروفة، فى التاريخ الإسلامى، اشتهرت بإراقة الدماء، وإزهاق الأرواح، من أجل توطيد دعائم الحكم للدولة العباسية. وشوقى بهذا، يستدعى إلى الأذهان، الدور الإرهابى للرجل. هذا بالإضافة إلى التناغم فى المنزع الفارسى بين "السفاح" (أبى العباس)- و"الجلنار" الذى هو أحد مفردات اللغة الفارسية.

ومع أن زهرة "البنفسج" لا تدل فى ذاتها على معنى الحزن، فقد وظفها شوقى للدلالة على ذلك، ربما اعتمادًا على العرف الشائع فى التعامل بين الناس، واتخاذهم لها رمزًا دالاً على الحزن، كما هو الشأن فى التعامل مع بعض الزهور الأخرى، وارتباط كل منها بدلالة شعورية ومعنوية خاصة. من هذا العرف

الاجتماعي الشائع، استقى شوقي صورته للبنفسج، فقدمه واجمًا حزينًا، مستسلمًا لحكم الله، راضيًا بقضائه، متجاوبًا بذلك مع نغمة الموت التي أشرنا إليها.

ويلعب شوقي لعبًا فنيًا باللغة مرة أخرى، لكن بأسلوب الجناس هذه المرة، وفي اتجاه نغمة الموت والحزن أيضًا، وذلك حين قام بتقديم صورة لنبات يسمى "الخِطْر"، فجمع الكلمة على "خواطر"، (وهو جمع لم يرد في العربية لهذا الاسم)، ليأتي وقوع الجناس بينه، وبين "الخواطر" جمع خاطرة بمعنى الفكرة - مركزًا على جانب الحزن وحده، إذ جعل "الخواطر" -بمعنى النبات- كئيبة رقيقة، وأنها في هذا تشبه "خواطر" الشعراء في المناسبات الحزينة :

وَعَلَى "الخَوَاطِرِ" رِقَّةٌ وَكَآبَةٌ   كَخَوَاطِرِ الشُّعَرَاءِ في الأَتْرَاحِ

تمتد نغمة الموت والحزن بعد ذلك في صورتين أخريين، أولاهما صورة "السواقي" التي تدفع الماء إلى الأرض الهامدة، فتحيا به، وتهتز بعد موات، كما يقول القرآن الكريم : ﴿وترى الأرض هامدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت﴾، إلا أن شوقي لا يلتفت إلى هذا الجانب من عمل السواقي، وإنما التفت إلى جانب آخر، يتجاوب مع نغمة الحزم وينميها، إذ راح يصور ما يصدر عن السواقي في أثناء دورانها، بصوت السيدات "النوادب"، اللواتي يبكين الموتى في الريف. وكانت تلك عادة من العادات المنتشرة في عصر شوقي، وما بعده بسنوات، فلم يقفز إلى وعيه إزاء مشهد السواقي التي تجري بالماء في الربيع -إيذانًا بدورة جديدة للحياة- إلا صورة البكاء والنواح والموتى :

وَجَرَتْ سَواقٍ كالنَّوادِبِ بالقُرَى   رُعْنَ الشَّجِيَّ بِأَنَّةٍ ونُوَاحِ
الشَّاكِياتُ وَمَا عَرَفْنَ صَبَابَةً   البَاكِيَاتُ بِمَدْمَعٍ سَحَّاحِ
مِنْ كُلِّ بَادِيَةِ الضُّلُوعِ عَلِيلَةٍ   والْمَاءُ فِي أَحْشَائِهَا، مِلْوَاحِ(١١)

ومن الغريب أنه ارتكب متن الشطط فى هذا التشبيه وتوهمه. ومع ذلك، مضى فى رصد علاقة التناظر بين طرفيه: فالماء الذى تسكبه السواقى، يشبه الدموع المنهمرة من عيون "النوادب"، وما أبعد الفرق بين الأمرين!! أجل. كلاهما من جنس الماء، إلا أن الأول "أكسير" الحياة، والآخر دموع الحزن والألم؛ فالشبه بينهما ظاهرى مضلل.

ويلفت النظر هنا، حرص شوقى على تنمية الصورة الشعرية فى كلا طرفيها، من حيث إن عمل "السواقى"، يتراوح بين السرعة والبطء، أو النشاط والتراخى، فتلمَّسَ نظيرًا لكلتا الحالتين، ووجد ضالته فى سير الإبل (العيس)، فهى حينًا تنشط، وحينًا تبطىء، وهى تنمية لا تكاد تضيف دلالة ما إلى الصورة الأساسية.

أما الذى يجدر الاهتمام به، فهو أن الموت بتداعياته، ظل يلح على وجدان الشاعر فى هذا الامتداد الأخير للصورة، بغض النظر على مدى استقامتها له، فهو يصور أصوات السواقى فى حال بطئها بالبكاء، وفى حال سرعتها بالضحك: "تبكى إذا رتبت وتضحك إن هفت"، فالمقابلة بين "الضحك" و"البكاء" هنا مقابلة فجة، لا تعمق الدلالة الشعورية. وكأن شوقى حرص على استيفاء الحالتين المتضادتين، ليحقق صورة بلاغية تكسب أسلوبه الشعرى -وفقًا لذوق العصر- رونقًا وحسنًا!

أما الصورة الأخرى والأخيرة فى نغمة الموت، فهى استدعاء الربيع عنده لعهد الشباب الذى ولى، وانطوت صفحته، ثم ما لبث أن ولَّد من تلك الصورة، صورة أخرى ناطقة بالموت، حين شبه عصر الشباب المنصرم بزهرة من زهور الربيع، أعجلها الفناء عن البقاء.

هكذا يقبع الموت فى أعماق الشاعر، وما يفتأ ينضح على صوره الشعرية من مطلع القصيدة إلى نهايتها، على الرغم من أن موضوعها -بطبيعته- أكثر ارتباطًا

بالحياة، وأشد دلالة عليها، إلا أن الموت والحياة وجهان متلازمان، والثنائية بينهما لا تنفك، فإما الحياة، وإما الموت. وكأنى بشوقى يرى الوجهين فى ذات الوقت، فهو حين يتغنى بمظاهر الحياة، ويستجلى مشاهدها فى عرس أعراسها - الربيع- لا يغيب عنه الوجه الآخر من الثنائية، وهو الموت، بل إن هذا الوجه، لهو الْمُسْتَقَر والمصير، الذى لا مَهْرَبَ منه، فى حين أن الحياة مهما طالت، ليست إلا لحظة عابرة، لا تدوم.

وعلى صعيد آخر، فقد ألمحتُ من قبل أن شوقى قد دعا المتلقى، إلى تفتيح منافذ الحس لاستقبال جمال الطبيعة، وأعنى بذلك أنه وقف فى تصوير الطبيعة، عند رؤيتها من الخارج، فلم تخالط إحساسه، ولم يبث فيها الحياة، ولم نسمع همس الأغصان، ولا شدو الطيور، على غرار ما فعل ابن الرومى قديمًا. وسبق للعقاد أن نبه إليه، ونوه به، فى سياق نقده لشوقى. وأبيات ابن الرومى المشار إليها، هى قوله :

حَيَّتْكَ عَنَّا شَمَالٌ طَافَ طَائِفُهَا
بِجَنَّةٍ نَفَحَتْ رِيحًا وَرَيْحَانَا

هَبَّتْ سُحَيْرًا فَنَاجَى الغُصْنُ صَاحِبَهُ
مُوَسْوِسًا وَتَنَادَى الطَّيْرُ إِعْلانَا

وُرْقٌ تُغَنِّى عَلَى خُضْرٍ مُهَدَّلَةٍ
تَسْمُو بِهَا وَتَمَسُّ الأَرْضَ أَحْيَانَا

تَخَالُ طَائِرَهَا نَشْوَانَ مِنْ طَرَبٍ
والغُصْنُ مِنْ هَزِّهِ عِطْفَيْهِ نَشْوَانَا

ومع الاعتراف بالدور الحيوى، الذى نهض به شوقى فى استنقاذ الشعر العربى من حال الضعف التى تردَّى إليها، وإحيائه لكثير من عناصر القوة فيه، لم يستطع أن يتحرر تمامًا من أسر الماضى، فظل خاضعًا، فى أغلب الأحيان، لما استودع فى ذاكرته من معانى الشعر التراثى وصوره. وراح يستجيب فى كثير مما نظم من شعر، لتلك الذاكرة الحافظة، أكثر مما يستجيب لطاقته المبدعة وخياله الخلاق> وهو لهذا يعد ممثلاً لمرحلة الانتقال من القديم إلى الجديد، والشأن فيمن يضطلع بهذه المهمة، أن يحمل طابع القديم وملامح الجديد، فى آن واحد.

ومن الأهمية بمكان فى هذا السياق، أن نفرق بين استيعاب القديم وهضمه وتمثله، ثم تطويره والبناء عليه، وبين الوقوف عند حد احتذائه ومحاكاته. ففى المنهج الأول، تلتحم معالم القديم فى نسيج الجديد، وتذوب فيه، فتمنحه مزيدًا من الخصوبة والعمق، وذلك ما عبر عنه الناقد الكبير ت. س إليوت، بسريان الماضى فى الحاضر، أو المزج بين "التقاليد tradition" و"الموهبة الفردية The individual talent". أما فى المنهج الثانى، فتبقى مظاهر القديم محتفظة بذواتها إلى حد ما، واشية بانتمائها المختلف.

ولم يكن صنيع شوقى كله من النوع الأول، وإنما كان فى أغلب أمره من النوع الثانى، بيد أن ذلك لا يغض كثيرًا من موهبته الشعرية الفذة، ولا ينتقص من دوره الحيوى، الذى ألمحنا إليه، ولاسيما إذا وضعناه فى سياق عصره، وظروفه الحضارية والفنية، وهو ما ينبغى -رعاية للإنصاف- أن نلتزم به.

إن نماذج تقليد القدماء واحتذائهم فى القصيدة التى بين أيدينا، لا تخطئها العين فى غير موضع، فأول بيت منها -على سبيل المثال- يتمثل فى "نداء الرفيق" أو الصاحب :

آذارُ أَقْبَلَ قُمْ بِنَا يا صَاحِ   حَيِّ الرَّبيعَ حَدِيقَةَ الأَرْوَاحِ

وهو تقليد شعري، تعاوره الشعراء العرب منذ العصر الجاهلى، كذلك الدعوة إلى احتساء الخمر، ووصفها بطيب الأصل والمحتد، و إضفاء الحسن والجمال على سُقاتها، يبدو فيها مقتفيًا خُطَا أبى نُواس، فى امتداحه للخمر، واتخاذها بديلاً -فى مفتتح القصائد- عن البكاء على الأطلال، الذى سار عليه الشعراء قبله.

على أن شوقى قد حاول أن يطمس أثر هذا التقليد، ويصرف الأنظار عنه، حين ربط صورة الخمر بفراعين مصر القدماء، ومعاقرتهم لها فى مجالسهم المترفة، والمغنين الذين كانوا يَشْدُون فى تلك المجالس ببعض التراتيل، لكنها محاولة لم تستقم له، لأنه استبقى فيها أصول الصورة النواسية.

وقد بني شوقى عددًا من صوره الشعرية من عناصر، شاع استخدامها لدى الشعراء القدماء، مثل "الرماح" فى قوله :

وشَقَائِقُ النِّسْرِينِ فى أغْصَانِهَا ... كَالدُّرِّ رُكِّبَ فِي صُدُورِ رِمَاحِ

والنعام فى قوله :

الغَيْمُ فِيهِ كالنَّعَامِ : بَدِينَـةٌ ... بَرَكَتْ، وأُخْرَى حَلَّقَتْ بِجَنَاحِ

و"العيس" فى قوله :

تَبْكِي إذَا رَتَبَتْ، وَتَضْحَكُ إنْ هَفَتْ ... كَالعِيسِ بَيْنَ تَنَشُّطٍ وَرَزَاحِ

فما أكثر ما نجد هذه المفردات، بين عناصر الصور الشعرية لدى المتقدمين، وكان لذلك ما يُسَوِّغُهُ من الناحية الفنية، فى حين لا نجد مسوغًا فنيًا لاستخدام شوقى لها، اللهم إلا الاستمداد مما قال القدماء. ولو أنه استخدمها بطريقة أخرى، بحيث تشع دلالة جديدة، لما عُدَّ ذلك تقليدًا، لأن الرموز اللغوية، تراث مشترك بين أبناء العربية، وتنبع الخصوصية من كيفية توظيفها فنيًا.

وإذا سلمنا بمظاهر التقليد السابقة فى القصيدة، فإن ذلك يقودنا إلى تأكيد ما أشرنا إليه من قبل، وهو أن شوقى فى تصويره للطبيعة، إنما وقف على مسافة منها، وصورها من الخارج فحسب، ولم ينفعل بها انفعالاً حقيقيًا، أو يندمج معها؛ ومن ثم وجد فى الصور "الجاهزة" المخزونة فى ذاكرته، موردًا قريب المنال، فاستمد منه ما أراد، فى حين يفرض التفاعل الشعورى مع الطبيعة، أن تكون له رؤية خاصة، يتخلق منها بالضرورة صور شعرية، ترتوى من نبع مشاعره وأحاسيسه الذاتية، وذلك ما يبدو باهتًا فى النسيج الشعرى للقصيدة برمتها.

الهوامش

(١) ظرُف فلان، يظرف، ظرفًا وظرافة فهو ظريف، كان كيّسًا حاذقًا. وقيل: الظُّرف في الوجه : الحُسن، وفى القلب: الذكاء، وفى اللسان: البلاغة، والراح: الارتياح، والروح : الخمر.

(٢) الصبوح : ما أصبح عند القوم من الشراب فشربوه.

(٣) أحد آلهة قدماء المصريين.

(٤) الأيك :الشجر الكثير الملتف، وقيل العيضة تنبت السدر والأراك ونحوهما من ناعم الشجر. والأدواح: جمع دوْح مفرده: دوحة، وهى الشجرة العظيمة المتشعبة ذات الفروع الممتدة من شجر ما.

(٥) أقاح : واحدها أقحوانة، وهو نبات له زهر أبيض، فى وسطه كتلة صغيرة صفراء.

(٦) يقائق : جمع يقق،. وأبيض يقق أى شديد البياض ناصعه. والنسرين : ورد أبيض عطرى، قوى الرائحة.

(٧) البلجة : آخر الليل عند انصداع الفجر.

(٨) الخطر : نبات يختضب به، والخطر أيضًا : الغصن، ويبدو أنه المراد هنا وصيغة الجميع فى الحالتين: أخطار، لكن شوقى جمع المفرد على صيغة لم تستخدم فى العربية، ولعله صنع ذلك من أجل المجانسة بينه وبين "خواطر" الشعراء، التى هى جمع خاطرة.

(٩) الحبر : جمع حبرة بالتحريك، ضرب من برود اليمن، وملاءة سوداء تلبسها نساء مصر.

(١٠) مسارب : جمع مسرب: مكان السروب، يقال : هذه مسارب الحيات لمواضع آثارها، إذا انسابت فى الأرض على بطونها. صفاح : صيغة جمع يمكن أن يكون مفرده صفح بفتح الصاد، أو صفيحة، والمراد به وجه كل شىء عريض كوجه السيف أو اللوح أو الحجر.

(١١) الملواح : السريع العطش.

(١٢) رزحت الناقة رزوحًا ورزحًا : ألقت نفسها إعياءً وهزالاً.

(١٣) الطرف : هو الكريم من الخيل.

(١٤) المزمور : واحد المزامير، وهى الأناشيد والأدعية التى كان يترنم بها داود عليه السلام.

(١٥) ملواح : صفة أخرى لـ"بادية الضلوع"، وقد فصل شوقى بينها وبين الموصوف بفاصل أجنبى، وهو جملة، "والماء فى أحشائها" وذلك مخالف لقواعد العربية.

"من أنت يا نفسي؟"

لميخائيل نعيمة

أ. د شفيع السيد

"مَنْ أَنْتِ يَا نَفْسِي ؟"

إِنْ رَأَيْتِ البَحْرَ يَطْغَى الْمَوْجُ فِيــهِ وَيَثُورْ

أَوْ سَمِعْتِ البَحْرَ يَبْكِي عِنْدَ أَقْدَامِ الصُّخُورْ

فَارْقُبِي الْمَوْجَ إِلَى أَنْ يَحْبِسَ الْمَوْجُ هَدِيرَهْ

وتناجي البَحْر حَتَّى يَسْمَعَ البَحْـرُ زَفِيرَهْ

رَاجِعًا مِنْكِ إِلَيْهْ

هَلْ مِنَ الأَمْوَاجِ جِئْتِ ؟

* * *

إِنْ سَمِعْتِ الرَّعْدَ يَدْوِي بَيْنَ طِيَّاتِ الغَمَامْ

أَوْ رَأَيْتِ الْبَرْقَ يَفْرِي سَيْفُهُ جَيْشَ الظَّلَامْ

فَارْصُدِي البَرْقَ إِلى أَنْ تَخْطَفِي مِنْهُ لَظَاهْ

وَيَكُفُّ الرَّعْدُ لَكِنْ تَارِكًا فِيكِ صَدَاهْ

هَلْ مِنَ البَرْقِ انْفَصَلْتِ؟

أَمْ مَعَ الرَّعْدِ انْحَدَرْتِ؟

* * *

إِنْ رَأَيْتِ الرِّيحَ تَذْرِي الثَّلْجَ عَنْ رُوسِ الجِبَالْ

أَوْ سَمِعْتِ الرِّيحَ تَعْوِى فِى الدُّجَى بَيْنَ التِّلالْ
تَسْكُنُ الرِّيحُ وَتَبْقَى بِاشْتِيَاقٍ صَاغِيَهْ
وَأُنَادِيكِ وَلَكِنْ أَنْتِ عَنِّى قَاصِيَهْ
فِى مُحِيطٍ لا أَرَاهْ
هَلْ مِنَ الرِّيحِ وُلِدْتِ؟

* * *

إِنْ رَأَيْتِ الفَجْرَ يَمْشِى خِلْسَةً بَيْنَ النُّجُومْ
وَيُوَشِّى جُبَّةَ اللَّيْلِ المُوَلِّى بِالرُّسُومْ
يَسْمَعُ الفَجْرُ ابْتِهَالاً صَاعِدًا مِنْكِ إِلَيْهْ
وَتَخِرِّى كَنَبِىٍّ هَبَطَ الوَحْىُ عَلَيْهْ
بِخُضُوعٍ جَاثِيَهْ
هَلْ مِنَ الفَجْرِ انْبَثَقْتِ ؟

* * *

إِنْ رَأَيْتِ الشَّمْسَ فى حِضْنِ الْمِيَاهِ الزَّاخِرَهْ.
تَرْمُقُ الأَرْضَ وَمَا فِيهَا بِعَيْنٍ سَاحِرَهْ
تَهْجَعُ الشَّمْسُ وَقَلْبِى يَشْتَهِى لَوْ تَهْجَعِينْ
وَتَنَامُ الأَرْضُ لَكِنْ أَنْتِ يَقْظَى تَرْقُبِينْ

مَضْجَعَ الشَّمْسِ البَعِيدْ

هَلْ مِنَ الشَّمْسِ هَبَطْتِ؟

* * *

إنْ سَمِعْتِ البُلْبُلَ الصَّدَّاحَ بَيْنَ اليَاسَمِينْ

يَسْكُبُ الأَلْحَانَ نَارًا فِي قُلُوبِ العَاشِقِينْ

تَلْتَظِي حُزْنًا وشَوْقًا، وَالهوَى عَنْكِ بَعِيدْ

فَاخْبِرِينِي، هَلْ غِنَا البُلْبُلِ فِي اللَّيْلِ يُعِيدْ

ذِكْرَ مَاضِيكِ إلَيْكِ؟

هَلْ مِنَ الأَلْحَانِ أَنْتِ؟

* * *

إيهِ نَفْسِي! أَنْتِ لَحْنٌ فِيَّ قَدْ رَنَّ صَدَاهْ

وَقَّعَتْكِ يَدُ فَنَّانٍ خَفِيٍّ لا أَرَاهْ

أَنْتِ رِيحٌ وَنَسِيمٌ، أَنْتِ مَوْجٌ، أَنْتِ بَحْرٌ

أَنْتِ بَرْقٌ، أَنْتِ رَعْدٌ، أَنْتِ لَيْلٌ، أَنْتِ فَجْرُ

أَنْتِ فَيْضٌ مِنْ إلَهْ!

* * *

السر المجهول والبناء الشعرى المحكم

فى قصيدة "من أنت يا نفسى؟"

ربما كان عنوان القصيدة التى نحن بصددها، مدخلاً جيدًا إلى تحليلها، فقد جاء بأسلوب الاستفهام الذى يثير الانتباه، ويدعو إلى ترقب الجواب. وهذا الاستفهام نفسه، يحمل معنى الحيرة، حيرة الشاعر إزاء قضية من قضايا الوجود الإنسانى، التى تؤرق فكره وشعوره. وهى قضية تدور حول حقيقة "نفسه"، كما يدل على ذلك تعبيره، إلا أنها بالطبع، تمتد لتشمل "النفس الإنسانية" التى تعد نفس الشاعر فردًا من أفرادها.

ويبدو أن هذه الحيرة أمام أسرار الكون، وحقيقة النفس، كانت قاسمًا مشتركًا بين شعراء المهجر، أو بين عدد منهم على الأقل، نذكر من بينهم، على سبيل المثال، الشاعر إيليا أبو ماضى، الذى كتب قصيدة فى هذا الموضوع بعنوان "الطلاسم"، يقول فى مطلعها :

جِئْتُ لا أَعْلَمُ مِنْ أَيْنَ، وَلكِنِّي أَتَيْتُ
وَلَقَدْ أَبْصَرْتُ قُدَّامِي طَرِيقًا فَمَشَيْتُ
وَسَأَبْقَى مَاشِيًا إِنْ شِئْتُ هَذَا أَمْ أَبَيْتُ
كَيْفَ جِئْتُ؟ كَيْفَ أَبْصَرْتُ طَرِيقِي؟
لَسْتُ أَدْرِي

إلا أن حيرة "أبو ماضى" تتدثر بغلالة كثيفة من الشك القاتم، إذ يمضى فى "لا أدريته"، التى تنتهى بها مقاطع القصيدة البالغة واحدًا وسبعين مقطعًا، فكل منها يختتم بـ"لازمة" واحدة هى "لست أدرى" السابقة. ثم يأتى المقطعان الأخيران ليحسم الشاعر فيهما القضية، ويوصد باب الأمل تمامًا، أمام أى انفراج لأزمة الشك عنده، فهو يقول فى المقطع قبل الأخير :

أَنَا لا أذْكُرُ شَيْئًا مِنْ حَيَاتِى الْمَاضِيَهْ
أَنَا لا أَعْرِفُ شَيْئًا مِنْ حَيَاتِى الآتِيَهْ
لِىَ ذَاتٌ غَيْرَ أَنِّى لَسْتُ أدْرِى مَا هِيَهْ
فَمَتَى تَعْرِفُ ذَاتِى كُنْهَ ذَاتِى
لَسْتُ أدْرِى!

ثم يقول فى المقطع الأخير :

إنَّنِى جِئْتُ وَأَمْضِى وَأَنَا لاَ أعْلَمُ
أَنَا لُغْزٌ... وَذِهَابِى كَمَجِيئِى طِلْسَمُ
وَالذِى أوْجَدَ هَذَا اللُّغْزَ لُغْزٌ مُبْهَمْ
لا تُجَادِلْ ذَا الحِجَا مَنْ قَالَ إنِّى
لَسْتُ أدْرِى!

أما خيرة نعيمة، فقد انقشعت وزالت، وسكنت نفسه، وقر قرارها، ولا مجال للحديث الآن عن الدوافع التى دفعت شعراء المهجر أو بعضهم إلى اتجاههم هذه الوجهة فى أشعارهم، فحديثنا ينصب فى المقام الأول على تحليل القصيدة التى بين أيدينا، ومحاولة النفاذ إلى عالمها الفنى.

والقصيدة، كما تبدو للمتأمل، مثال واضح على منطقية التصميم، وإحكام التشكيل، فقد توزع موقف الشاعر فى حيرته وبحثه عن الجواب، على ستة عناصر من الطبيعة، يرى نفسه تتجاوب مع كل منها. بما يتفق مع طبيعته. وهذه العناصر هى : البحر- الرعد والبرق- الريح، الفجر، الشمس، البلبل. وكل عنصر من هذه العناصر، يشغل مقطعًا شعريًا مستقلاً فى تكوينه، لكنه متصل، فى الوقت نفسه، ببقية المقاطع اتصالاً ينبع من تجانس أجزاء الموقف، ووحدة التشكيل الشعرى؛ وهكذا تبدو تلك المقاطع أشبه بموجات متوالية على مستوى واحد من القوة، تتلاحق

ولا تتداخل، ويعزز بعضها بعضًا، حتى تنتهى إلى مصب واحد، هو المقطع السابع والأخير، الذى سنتحدث عنه فيما بعد.

ويرتكز البناء اللغوى فى المقاطع الستة جميعًا على أسلوب شرط، جزؤه الأول فعلان متعاطفان هما "رأيت"، و"سمعت" يترددان معًا وهو الأغلب، أو يقتصر على أحدهما، وهو قليل.

خاصية أخرى فى البناء اللغوى، تشترك فيها المقاطع الستة، هى انتهاؤها جميعًا بأسلوب استفهام ذى أداة واحدة، هى "هل".

"هل منَ الأمواج جئتِ؟"، "هل من البرق انفصلتِ؟"، "هل من الريح ولدتِ"؛ "هل من الفجر انبثقتِ؟"، "هل من الشمس هبطتِ؟"، "هل من الألحان أنتِ؟".

ومع أن التجربة الشعرية فى القصيدة، من قبيل التأمل، الذى يدنو من الفلسفة، أو يقف على حافتها، فقد نجح نعيمة فى تقديم الصورة الأساسية فى كل مقطع تقديمًا حسيًا، يحفظ لعمله طبيعته الشعرية، فى تحريك الوجدان واستثارته. فأمواج البحر فى المقطع الأول، قد تكون هادرة صاخبة، وقد تكون هادئة وانية الحركة، تتراجع عند صخور الشاطىء فى ضعف وانكسار، فيبدو صوتها شبيهًا بالبكاء. ونفس الشاعر فى كلتا الحالتين، ترقب ما يجرى، ويمتد خيط الاتصال بينها وبين البحر حتى تندمج فيه، ويتردد الزفير بين الطرفين، وكأنها خرجت من أمواج هذا البحر، فهى تحن إليه وتناجيه.

ويأتى هذا التقديم الحسى فى المقطع الثانى، ماثلاً فى صوت الرعد القاصف بين السحب المتراكمة، ووميض البرق الخاطف، الذى يشبه سيفًا يمرق فى جسم الليل المظلم، فيمزقه ويتركه أشلاءً متناثرة. وكما تتواصل نفس الشاعر مع البحر فى عنفه وضعفه، تتواصل كذلك مع الرعد والبرق، ويطبع كل منهما أثرًا قويًا فى حناياها.

ونلمس التقديم الحسى فى المقطع الثـالث، فـى صـورة الريـح تهـب هبوبًـا عنيفًا مدمرًا على قمم الجبال، وبين التلال، فتعصف، فى الحالة الأولى، بما تجمـد من ثلوج فوق القمم، وتحيلها ذرات طائرة فى الفضاء، وتبـدو محـاصرة فـى الحالـة الثانية، فيبدو صوتها مخيفًا كعواء الذئاب، ويتناغم تجاوب النفس هنا، مع طبيعـة الريح، تناغمًا تامًا، فهى تصغى إلى حركة الريح. وحين يناديها الشاعر، تبتعد عنه ولا يراها، لأنها ذابت مع الريح، واتحدت بها.

ويبدو التقديـم الحسـى أكـثر وضوحًـا فـى المقطـع الرابـع، حيـث يتجسـد الفجر، فى صورة إنسان يختلس الخطا بين نجوم الليـل، ويخلـع علـى رداء الليـل الحالك وَشْى أنواره. ومع هذا التقديم الحسـى، تـأتى طائفـة مـن المفـردات اللغويـة تتآزر معًا، بما لها من إيحاءات فى خلق هالة من الروحانيـة، تتسـق بهـا أطـراف الصورة، ويشيع بها جو مـن العبـق الدينـى. وتلـك المفـردات هـى : "الابتهـال"، و"النبى"، و"الوحى"، و"الخشوع"، والذى يخص النفس فى هذه الصورة، الخشـوع والابتهال، فلحظة انبثاق الفجر، فرصة للانعتـاق مـن أسـر المـادة الأرضيـة، وبلـوغ مرحلة الصفاء والنورانية، والدُنُو من الروح الأعلى.

ويبرز التقديم الحسى فى المقطع الخامس، فى صورة الشمس تلقى بنظراتها الساحرة إلى الأرض، وقد ترامت فى أحضان المياه الرقراقة. ومـع أن الشـمس تعـود من حيث طلعت، وتهدأ حركة الأرض وتنام -وهذه صورة حسية أخرى- فإن نفسه لا تسكن، ولا تنام، بل تظل معلقة بمغرب الشمس، لشعورها بوحدة مصدرهما.

وتتجاوب نفس الشاعر فى المقطع السادس مع الألحان والأنغام، التى يرمـز إليها جميعًا، البلبل المغرد بين أغصان الورود، فيُطْرِب ويُشجى، ويثير فـى النفـس حنينًا وشوقًا إلى ماضيها البعيد.

وهكذا يمضى الشاعر مع العناصر الطبيعية السابقة، مصورًا تفاعل نفسه مع كل منها، واتحادها به، على نحو يجعـل مـن السـؤال الـذى يطرحـه فـى خاتمـة المقطع، نهاية طبيعية.

على أن هذه العناصر، فى تصويرها الذى قدمه الشاعر فى المقاطع السابقة، أشبه بخيوط نَثَرَها، ثم عاد ليجمعها، ويمسك بأطرافها، فى المقطع السابع والأخير، وهو مقطع يؤدى فى موضعه، دور لحظة التنوير فى القصة القصيرة، فى الوقت الذى يضيف فيه لمسة أخرى من اللمسات المنطقية فى التصميم وإحكام البناء. فالشاعر فيه يلتفت إلى نفسه، مخاطبًا إياها بصيغة تفيد معنى الأمر لها بالاستزادة، وكأنما يقول لها : هاتى ما لديك! لقد اكتشفت السر، وعثرت على الجواب، فأنت -ومثلك كل نفس إنسانية- نفثة فنان مبدع، أنت الريح والنسيم، أنت الموج والبحر، أنت البرق والرعد، أنت الليل والفجر. أنت كل ذلك، لأنك فيض الإله الذى فاضت عنه الحياة فى سائر مظاهرها وأشكالها. إنه إيمان الشاعر إذًا بمبدأ وحدة الوجود. وقد يؤيد هذا التفسير، تعبيره فى قصيدة أخرى عن الاتحاد الصوفى بين الإله والكائنات، وتمثيل هذه الكائنات -أينما كانت وكيفما كانت- للحقيقة الكبرى، حقيقة النفس المتوحدة من الأزل، وإلى الأبد، إذ يقول :

كَحِّلِ اللَّهُمَّ عَيْنِى
بِشُعَاعٍ مِنْ ضِيَاكْ
كَىْ تَرَاكْ
فِى جَمِيعِ الخَلْقِ، فِى دُودِ القُبُورْ
فِى نُسُورِ الجَوِّ، فِى مَوْجِ البِحَارْ
فى صَهَارِيجِ البَرَارِى، فِى الزُّهُورْ
فِى الكَلَا، فى التِّبْرِ، فِى رَمْلِ القِفَارْ
وَافْتَحِ اللَّهُمَّ أُذْنِى
كَىْ تَعِى دَوْمًا نِدَاكْ
مِنْ عُلَاكْ
فِى ثُغَاءِ الشَّاةِ، فِى زَأْرِ الأُسُودْ

فِــى نَعِيــقِ البُــومِ، فِــى نَــوْحِ الحَمَــامْ
فِــى هَدِيــرِ البَحْــرِ، فِــى زَحْــفِ الغَمَــامْ

....

وإذا وضعنا القصيدة التى نحن بصددهــا فــى سياقها التـاريخى، نجـد أن الشاعر قد نظمها فى عام ١٩١٧، أى فى تلـك الفـترة التـى تـرددت فيهـا أصـوات الدعاة من النقاد والشعراء العرب، إلى التجديد فى الشعر. وقد كان واحدًا من أبرزهم فى المهجر. ومعنى ذلك، أنها تحمل ملامـح التجديـد، أو شـيئًا منـه علـى الأقـل. وذلك واضح فى مضمونها وشكلها على السواء. فهى من حيث المضمــون، تـنزع إلى التأمل والبحث عن أسرار الكون والإنسان، وهو لون من التجــارب، لم يكـن شـائعًا بين الشعراء العــرب فـى ذلـك الحـين. ومـن حيـث القـالب، جـاءت علـى النسـق المقطعى، إذ تتألف مـن سبعة مقـاطع، جميعهـا مـن مجـزوء بحـر الرمـل. إلا أن المقاطع الستة الأولى، تتماثل فى عدد الأبيات، فكل منها يتكون مــن سـتة أبيـات، تتساوى الأربعة الأولى فى عدد تفعيلاتها، علــى حـين يكـون لكـل بيتـين متواليـين قافية واحدة، فالبيت الأول والثانى بقافية، والثـالث والرابـع بقافيـة أخـرى. ومـع تساوى البيتين الخامس والسادس فى طولهما، فإنهما لا يتحدان فى القافية دائمًـا، وإن كان البيت السادس موحد القافية فى المقاطع الستة. أما المقطع السـابع، فهـو يتكون من خمسة أبيات فحسب.

ومع ما يبدو من التزام الشاعر بوزن واحد، من أوزان العروض المـأثورة عـن الخليل، فإن هذا الالتزام لم يكن التزامًا تامًا، فقد تحرر منه إلى حـد مـا، وأحـدث شيئًا من التغيير فى التفعيلة الأخيرة فى بعض الأبيات. وذلك التغيير الذى أحدثه، لا يُقِرُّه عروض الخليل.

ومهما يكن، فإن نعيمة بما أقدم عليه من تجديد فــى هـذه القصيـدة، إنمـا كان يستجيب لدعوته التى نادى بها فى مقالاته، التى ضمها كتابه "الغربال"، كما عبر عنها بصورة أو بأخرى، فى بعض مقالاته الأدبية.

الصحراء... والحواس المستنفرة
قراءة في شعر عنترة

أ. د/ أحمد درويش

لعل شاعرًا عربيًا، لم يصب من الشهرة والذيوع في أوساط شديدة الاختلاف، ما أصابه عنترة بن شداد العبسى، الذى توفى فى مطالع القرن السابع الميلادى (٦٠٠م، ٢٢ق. هـ).

فقد امتدت شهرته من عامة الناس، إلى عشاق الأدب العربى فى بلاد الغرب، الذين حملوا معهم منذ الحروب الصليبية، أصداء قصة عنترة الخيالية، وعدوها من بدائع أدب العرب. ودارت مطابعهم منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر، على دراسات حول عنترة، أعدها علماؤهم المتخصصون، مثل كتاب المستشرق الألمانى (توربكى) عن (عنترة) والذى طبع فى هيدلبرج سنة ١٨٦٨، وامتدت شهرته فى الطرف الآخر، فى الأدب الشعبى الذى جسد من حكاية عنترة، نموذج (الفارس) العربى الأصيل، وامتد بها خارج الزمان والمكان، فكتبت ملحمة عنترة، التى يتحدث عنها بعض الباحثين على أنها (إلياذة العرب) والتى ظهر فيها عنترة، فارسًا يحارب فى الجزيرة وفى خارجها، فى الحبشة وإيران وبلاد الروم والفرنج وشمال أفريقيا، ويمتد به الزمن، فينازل الصليبيين. ومن خلال هذه الملحمة، يحتل عنترة جانبًا أسطوريًا، لم يشاركه فيه أحد من شعراء العرب المشهورين، باستثناء الحسن بن هانى أبى نواس، المتوفى ١٩٨هـ، بعد أكثر من قرنين من وفاة عنترة، والذى امتدت شهرته الأسطورية إلى جوانب أخرى فى عالم المتعة واللهو. بين هذين الطرفين من الشهرة شبه الأسطورية أو الأسطورية لعنترة فى الغرب والشرق، والتى تقوم على أساس (الفارس- الشاعر)، وجدت شهرة أخرى فى أوساط رواة الشعر ودارسيه، تقوم على أساس (الشاعر- الفارس). ومن هذه الناحية، فقد اكتسب عنترة عند رواة الشعر القديم، مكانته بين فحول شعراء الجاهلية، وطبقة (أصحاب الواحدة)، كما يقول ابن سلام الجمحى (٢٣١هـ) فى طبقات فحول الشعراء[1]، وهى الطبقة التى غلب عليها فيما بعد، اسم (شعراء المعلقات)، وكانت ميمية عنترة واحدة من المعلقات الذائعة الصيت، بإجماع الرواة القدماء.

وإذا كان الأدب القديم، قد اهتم بعنترة فى جانبيْه: الأسطورى والشعرى، فإن الأدب الحديث، قد امتد اهتمامه فى كلا الجانبين، فإلى جانب سريان الأسطورة فى الأدب الشعبى، اهتم فن الرواية الحديثة، بمعالجة شخصية عنترة الفارس العربى، فكانت روايات مثل رواية محمد فريد أبو حديد (أبو الفوارس... عنترة بن شداد) ورواية فؤاد البستانى (عنترة بن شداد). وكانت محاولات ودراسات الأدب الشعبى الحديث، للتعرف على أصول ملحمة عنترة بن شداد، والاهتداء إلى مؤلفها، أو مؤلفيها. وفى هذا الإطار، يعود البعض بها إلى الأصمعى فى القرن الثالث الهجرى، وإن كانت لغتها لا تحمل بصمات عالم لغوى كبير مثله. وينسبها آخرون إلى القرن السادس الهجرى لراوية، يسمى المؤيد بن الصائغ، أو يجعلونها كُتِبَتْ بإيعاز من العزيز با لله الفاطمى (ت ٣٨٦هـ)، ليشغل بها الناس.

ولعل الذين يُعْنَوْنَ بالدراسات النفسية، ويتلمسون آثار المواقف على إبداع الشعراء، يجدون فى حياة عنترة عامة، وفى علاقته بالمرأة خاصة، ما يفتح كثيرًا من أبواب المناقشات أمامهم، فهناك التناقض الحاد، الذى عاشه عنترة، وهو يحمل بين جوانحه نفسًا عظيمةً: فروسيةً وخلقًا، ولكنها تختفى وراء قناع، كان يلقب حاملوه بأغربة العرب، وهم مَنْ ينتمون إلى أصلاب سادة من الجزيرة، وأرحام إماء مسترقات من الحبشة، وغيرها من بلاد أفريقيا السوداء، يُجْتَلَبْنَ فى رحلة الشتاء، ويُبَعْنَ فى رحلة الصيف، ويتسلى ببعضهن السادة، بين الموسمين. ويقع الأبناء ضحية عدم اعتراف السادة بأبوّتهم لهم، وعدم الإصغاء إلى دبيب نفوسهم، التى تنمو وتكبر. وعنترة ينمو فى نفسه الفارس والعاشق، عندما يحب ابنة عمه عبلة، ولكنه يجد القناع الأسود والشفة الغليظة المشققة، قيدًا يحجمه، فتنفجر خوارق البطولة إثباتًا للذات، وروائع الشعر تنفيسًا وتطهيرًا وسموًا وتسجيلاً. ومن خلال الصراع بين الفارس الصلب والعاشق الرقيق، يولد نموذج (الفروسية العربية)، الذى كان مثار إعجاب الآداب الأوروبية، عندما اكتشفته فى القرون الوسطى، إبان

اتصالها بالحضارة العربية الإسلامية، وهو النموذج الذى أثر كثيرًا فى السلوك والأدب الأوروبى الوسيط.

على أن علاقة عنترة بالمرأة، لم تقف عند نموذج عبلة (المعشوقة- القريبة- البعيدة)، وإنما امتدت إلى نموذج (سُهية) زوجة أبيه (العاشقة- الأم)، والتى يمكن أن تجسد عقدة (إليكترا)، عند من يهتمون بالعقد النفسية وتأثيرها فى الإبداع الأدبى، فسهية العاشقة التى راودت عنترة عن نفسه، فاستعصم، وشت به عند أبيه، متهمة إياه بأنه هو الذى راودها، مذكرة بقصة امرأة العزيز ويوسف. وعندما يثور الأب، ويصب غضبه على ابنه ضربًا، وينكفئ جسد زوجة الأب العاشقة الباكية، ليحول بين العصا والعبد، وليحتضن شَفَقَةً، ما استعصى على احتضانه غرامًا، ويتفجر الشعر ليرسم هذه اللحظات المتناقضة:

تَجَلَّلَتْنِى إذَا أَهْوَى العَصَا قِبَلِى ... كَأَنَّهَا صَنَمٌ يُعْتَادُ مَعْكُوفُ[٢]

الْمَالُ مَالُكُمُ والعَبْدُ عَبْدُكُمُ ... فَهَلْ عَذابُكِ عَنِّى اليَوْمَ مَصْرُوفُ

فالعبد الذى يُرَاوَدُ، ويستعصم ويهان، لا يفوته أن يرصد بعض ملامح الجسد الجميل، الذى يستحق أن يكون -فى زمن الجاهلية- صنمًا جميلاً، يُطَاف حوله، ويُعْكَفُ عليه.

لكننا لا نود أن نتوقف كثيرًا أمام الملامح النفسية، بقدر توقفنا أمام وسائل البناء الشعرى، والتصوير منها على نحو خاص، فى شعر عنترة، الذى قد تثبت المراجعة، أنه لم يكن شاعرًا عفويًا، ولا مجرد فارس، يُرَجِّعُ صليل السيوف برنين الكلمات، أو يكتفى بتسجيل مآثر الفارس. بل كان شاعرًا صَنَّاعًا، (مستنفر الحواس) يرصد أدق ما يدور على الرمال حوله. من خلجات السمع والبصر والذوق واللمس والشم، ويعكسها فى بناء فنى محكم، يسمح للمتلقى عندما يزيل عن اللوحة بعض غبار العصور، أن يعيد رؤيتها، وكأنما "نفض الصانع منها اليدين بالأمس نفضا"، كما يقول شوقى.

والواقع أننا محتاجون إلى أن نستنفر حواسنا نحن أيضًا، ونحن نقرأ الشعر بصفة عامة، وربما ونحن نقرأ الشعر الجاهلى على نحو خاص. وربما يكون من أسباب هذه الخصوصية، أن الشاعر الجاهلى لم يكن شاعرًا مُدَوِّنًا بالدرجة الأولى، وإنما كان شاعرًا مُسْمِعًا فى إطار الخضوع لتقاليد لغة، تحمل من الملامح الشفوية، أكثر مما تحمل من الملامح الكتابية. وفى إطار تقاليد للتلقى، تعتمد على المجلس والرواية، أكثر مما تعتمد الصحف والرقاع. ولعل هذا قد دفع الشاعر، إلى أن ينقل أمام أعيننا كتلاً من المشاهد الثابتة أو المتحركة، تستطيع أن تقاوم النزعة إلى الذوبان أو النسيان، التى تهدد النشاط الشفاهى الذى تنتج الجماعة الصغيرة منه، ملايين الوحدات فى اليوم، يتلاشى كثير منها تحت وطأة التشابه، وانقضاء الحاجة (العملية) إليه.

وقد تنبه بعض النقاد المحدثين إلى حاجتنا إلى استنفار مزيد من طاقات الحس، ونحن نقرأ الشعر الجاهلى. يقول الدكتور محمد النويهى فى كتابه (الشعر الجاهلى، منهج فى دراسته وتقويمه)[٣]: «نحن محتاجون فى قراءة الشعر الجاهلى إلى تشغيل مخيلتنا البصرية، فى تصور تفاصيل المنظر الموصوف، وتتبع أحداث الحركة المنقولة. فعلينا أن نترجم كل فقرة نقرأها إلى صورتها المرئية، كما كان خيالنا الطفولى يفعل بما نسمع ونقرأ من الأقاصيص الشائقة والأخبار المثيرة».

وسنتوقف أمام بعض اللوحات فى شعر عنترة بن شداد، لنتأمل بعض جوانب البناء الفنى فيها، من خلال ما تلتقطه الحاسة من الواقع، وتعيد صياغته وهى ترسله إلى (عالم الشاعر)؛ ومن ثم يتجسد فى القصيدة، رصدًا فنيًا صالحًا لأن يكون مصدرًا للمتعة المتجددة.

ومن الطبيعى ونحن نقرأ القصيدة، أن نستعين بالحد الأدنى من الشروح اللغوية، فى هوامش الصفحات، ليتم خلق نوع من الألفة المباشرة بين النص والمتلقى، بعد أن يتم إنعاش الذاكرة، بالمعنى (الأصلى)، دون أن يكون فى ذلك

حكر على حرية الحركة الشعرية فى التعامل مع الكلمات، وخلق معانى جديدة لها. ولسوف نسترشد فى هذه المرحلة من التعامل مع (المعنى)، بما أثاره (الأنبارى) أبو بكر محمد بن القاسم المتوفى فى ٣٢٨هـ، فى شرحه للقصائد السبع الطوال الجاهليات، بتحقيق العلامة عبد السلام هارون(٤)، دون أن يكون فيما أثاره الأنبارى -متصلاً بشرح المعلقة- قيد على حركتنا فى استشارة القواميس، أو معجم الشاعر الخاص، وهو ما سنلجأ إليه بدرجة أكثر، عند الاستشهاد بأبيات من خارج المعلقة.

تبدأ معلقة عنترة بعين حائرة، تحمل هم نفس ملتاعة، لا تكاد تجد قولاً جديدًا متميزًا، يلائم لوعتها المتميزة. فالشعراء تناولوا ثوب الشعر، فَرَدَّموه، أى رَقَّعُوه، ونفث كل منهم لواعجه من خلال التعبير الذى يميز تجربته على جانب منه، فلم يكادوا يغادرون فيه موضعًا للرقعة لمن يأتى بعدهم بلواعج جديدة، لم يغادروا فيه متردمًا. وتلك أزمة (التعبير) الأولى التى يعانيها عنترة. أما أزمة دوافع التعبير فهى تتمثل فى (المكان) الذى يرتبط بالذكرى ويعين على القول، وهو (مكان) يتعرض لما يتعرض له (التعبير) من مخاطر (التشابه)، فإذا كان من الصعب، نسج تعبير ذى ملامح متميزة، فى ثوب كسته الرُّقَع، فإنَّ من الصعب كذلك، تبيُّن الملامح الخاصة لمكان، كان يكتسب مذاقه بوجود الأحبة فيه، فلما هجروه، تساوى بالأمكنة الأخرى من حوله، حتى لا يكاد يُعْرَف، وتختلط فيه المعرفة بالتوهم:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ؟ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ؟(٥)

إن هذه الحيرة التعبيرية والمكانية، التى عكسها مطلع المعلقة، سوف تشع فى الأبيات الثمانية التى تتلو بيت المطلع، وتظل عين الشاعر حائرة، بين نقطة ثابتة تقيم فيها عبلة، هى (الجواء) من بلاد نجد، ونقاط أخرى متغيرة، يحاول من خلالها العاشق، أن يقترب فى (الحزن) أو (الصمان) أو (المتثلم)، ولكنه يدرك مع تغيير مواقع محاولة الاقتراب، أن الأرض التى حلت بها، يحميها منه، زئير

مدافعين يحيطون بهـا؛ ومـن ثـم، فهـو يطلـق عليهـا (أرض الزائريـن)، ويعلـم أن مطلبها هناك عسير عليه. وها هو يأمل فى أن يكون (الزمان) عونًا على تقريـب مـا بَعْدَه بالمكان، فتكون خضرة الربيع عونًـا علـى أن يلتقـى أهلـه وأهلهـا فـى مـتربع واحد، ولكن الزمان بدوره، ينثر الأهلين فى متربعين فتحل جماعة بالغيلم، وأخرى بعنيزتين:

يَـا دَارَ عَبْلَـةَ بـالجوَاء تَكَلَّمِـي ... وعِمِـي صَبَاحًـا دَارَعَبْلَـةَ وَاسْـلَمِي

وَتَحُـلُّ عَبْلَـةُ بـالجوَاء وَأَهْلُنَـا ... بـالحَزْن فَالصَّمَّـان فَـالْمُتَثَلَّمِ

حَلَّتْ بِـأَرْض الزَّائِرِيـنَ فَـأَصْبَحَتْ ... عَسِرًا عَلَـىَّ طِلابُـكِ ابْنَـةَ مَخْـرَمِ

كَيْفَ الْمَزَارُ وَقَدْ تَرَبَّـعَ أَهْلُهَـا ... بعُنَيْزَتَيْن وَأَهْلُنَـا بالغَيْـلَمِ

إنـه اغـتراب يعانيـه الشـاعر علـى مسـتوى (التعبـير)، الـذى يفقـد فيـه مذاق الخصوصية، وعلى مستوى (المكان) الذى يفرق الأحبة، (والزمان) الذى يحبط أمل اللقاء.

هذا الاغتراب الواقعى، يدفع الشاعر، خلال البحـث عـن التـوازن، إلى أن يقيم التوحد فى العالم الذى يمتلك أطرافه، ويستطيع أن يحطم فيه حواجـز الزمـان والمكان، ويجد ذاته من خلال خصوصية التعبير. وهو عالم التخيل، إنه يستطيع أن يعود إليه، متأملاً فى أناه، بحواسه المسـتنفرة، ليلتقـط الجزئيـات، يعيـد ترتيبهـا ويجمع شتاتها، ليحقق التوحد الذى ينشده.

ومن ثم، فإن أبيات الشتات المكانية والزمانية تلك، تعقبها استعادة للحظة الرحيل، التى كانت نهاية لحظة التوحد، وهى استعادة، سـوف نـرى فيهـا مـدى تيقظ حواس العاشق فى الليل البهيم.

إِنْ كُنْـتِ أَزْمَعْـتِ الفِـرَاقَ فَإِنَّمَـا ... زُمَّـتْ رِكَـابُكُمُ بلَيْـلٍ مُظْلِـمِ(٦)

مَــا رَاعَنِــي إلا حَمُولَـــةُ أَهْلِهَـــا وَسَطَ الدِّيَارِ تَسُفُّ حَبَّ الخِمْخِـمِ[٧]

فِيــــهَا اثْنَتَـــانِ وَأَرْبَعُونَ حَلُوبَةً سُودًا كَخَافِيَةِ الغُرَابِ الأَسْـحَمِ[٨]

وأول ما يلفت النظر في البناء الفني للوحة الرحيل هـذه، هـو حـرف (إنْ) الذى يتصدرها، والذى يشى بأن الحدث التالى لها، يتعلق بالمستقبل أكثر من تعلقـه بالماضى، كما يقول النحاة: «ومهما كانت صيغة فعل الشرط أو جوابه، فـإن زمنهـا لابد أن يتخلص للمستقبل المحض، بسبب وجود أداة الشرط الجازمة، بـالرغم مـن أن صورتهما أو صورة أحدهما، قد تكون أحيانًا غير فعل مضارع، إذ مـن المقـرر أن أداة الشرط الجازمة، تجعل زمن شرطها وجوابها مستقبلاً خالصًا»[٩].

فحدث الرحيل، لا يريد وجدان الشاعر أن يرصده، باعتباره حدثًا قـد تم في الماضى، وإنما تترك الصياغة فرجة في حائط الماضي الأصم، وتجعله -من خلال الأداة- لا يتسرب كلية من دائرة المستقبل، ليتسع مجال الحركة أمام التخيل.

فإذا عدنا إلى المنـاخ الـذى ترسمـه لوحـة الرحيـل، لاحظنـا غلبـة الظلمـة والسواد عليه، فالركائب علقت لهـا الأزمـة فـى ليـل مظلـم، والنيـاق التـى رحلـوا عليها، سوداء مظلمة، كريش جناح الغراب الأسود. ولا يمكـن أن تبعـد دلالـة رمـز السواد على الحزن عن مخيلتنا، خاصة إذا أضفنا إليـه، دلالـة رمـز الغـراب علـى البين والفراق. ومع أن الرمز الأخير يكمن -في واقع الأمر- فـي (صَوت الغـراب)، إلا أنه تسرب هنا إلى لونِ ريشه، الذى اصطبغت به نياق الرحيـل. ولقـد قـاد هـذا الجو المظلم، الذى من شأنه أن يعطل حاسة البصر، قاد الشاعر إلى اسـتنفار حاسـة (السمع)، فهو لم يتلق إشارة الرحيل، إلاّ من خلال صوت الإبل التي تسـف حـب الخمخم، وكأن صوت الحركة غير العادى في ليل القبيلة -مُمَثَّلاً في صوت أضراس النياق، وهى تطحن طعامها في جلبة غير معتـادة- قـد أوقـظ الهواجـس فـي نفـس العاشق المتوجس، الذى يخاف الرحيل ويتوقعه، لكن الذى يلفت النظر حقًا، هـو أن توقظ حاسة السمع وحاسة البصر فـى هـذا الليـل البهيـم، فتقـترب مـن القافلـة

المتأهبة، وتخترق الظلمة لتحيط بها. ومع أن نياقها مجللة بالسواد الحالك، ومع أن الليل شديد الظلمة، فإن حاسة البصر المستنفرة، لا تكتفى بالإحاطة بمجمل المشهد العام، وإنما تعطى إحساسًا بأنها أحاطت بتفاصيله عددًا، فهناك اثنتان وأربعون ناقة سوداء، أحصيت فى ليلة مظلمة، والصورة لا تخلو من إشعاعات مجنحة، خاصة إذا أضيفت إليها دلالات العدد. والأربعون، تحمل للغة معنى المبالغة، ولا تبتعد دلالة الاثنين أيضًا عن الإشارة إلى معنى الكثرة غير المحددة، وهو معنى ظل يلازم صيغة التثنية فى العامية المصرية حتى الآن.

حاسة السمع تلتقط إذن همهمات الرحيل، وتستنفر على أساسها حاسة البصر، التى تستيقظ استيقاظًا خياليًا مجنحًا، فلا تكتفى برصد القافلة السوداء فى الليل، وإنما تحصيها عددًا، كأنما تتلمسها واحدة واحدة، لتعرف أيها ناقة الحبيبة الراحلة[10]. ولعل هذه المخاطرة، التى تدفع بالمحبوبة إلى بؤرة الصورة ولو ضمنيًا، هى التى تجعل حواس أخرى تستيقظ أو تستنفر، لتكمل بناء الصورة من قريب، فبعد حاسة السمع والبصر، تأتى حاسة الذوق، ثم حاسة الشم، وهما حاستان تدلان على غاية القرب، وخاصة حاسة الذوق، التى تتطلب الاتصال المباشر بين الطرفين، فى هذا الإطار تأتى الصورتان التاليتان.

إِذْ تَسْتَبِيكَ بِذِى غُرُوبٍ وَاضِحٍ عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ، لَذِيذِ الْمَطْعَمِ[11]
وَكَأَنَّ فَارَةَ تَاجِرٍ بِقَسِيمَةٍ سَبَقَتْ عَوَارِضَهَا إِلَيْكَ مِنَ الْفَمِ[12]

فلذة المطعم صورة مذاق واتصال حسى، ومع أن الصورة التالية المتمثلة فى رائحة المسك، يمكن أن تدل من خلال إيحاء الشم، على وجود مسافة ما فاصلة، فإن التعبير بالفعل (سبقت)، يوحى بأن الصورة متحركة، وبأن المسافة الفاصلة، تتآكل، ولكن ضمير المخاطب المفرد فى الأبيات، ربما لا يستسيغه القارئ العصرى بسهولة، فالحديث هنا عن المحبوبة وجمالها، والمحب يقول إنها «تأسرك» ببسمتها، وتسبق (إليك) من فمها رائحة المسك. وربما كانت الطريقة الأخرى فى

التعبير، والتى يشير إليها البلاغيون بحذف المفعول -إنها تأسر وتسبق رائحتها- أكثر مناسبة لجو التوحد والخصوصية، الذى تبثه الصورة هنا.

غير أن الصورة البصرية، تعود هنا مرة أخرى للظهور، ولكنها تعود من خلال وسيلة جديدة، يمتد من خلالها أحد طرفى التشبيه، فيتم التركيز عليه والتشعب، حتى ليبدو وكأنه هدف بذاته. واللوحة البصرية التى تجسدها الصورة التالية، أثارت بالفعل جدلاً عند النقاد القدماء والمحدثين، وأحدثت لبسًا، ربما يعود إلى الأخذ بالمدلول الشائع لبعض الكلمات، وتنحية مدلالوت أخرى، قد تكون أقل شيوعًا، ولكنها أكثر تناسقًا مع مناخ اللوحة. والصورة تأخذ جزئية دقيقة فتفصِّلها، فبعد الحديث عن الابتسامة الآسرة، التىتفوح منها روائح قارورة العطار المفعمة بالمسك، تأتى صورة بصرية لنفس اللقطة، لإعادة تجسيد طيب رائحة الابتسامة. وهى صورة الروضة البكر التى يمتد تفصيلها على مدى خمسة أبيات:

أَوْ رَوْضَةٍ أُنُفٍ تَضَمَّنَ نَبْتَهَا ... غَيْثًا قَلِيلَ الدِّمْنِ لَيْسَ بِمَعْلَمِ[١٣]

جَادتْ عَلَيْهِ كُلُّ بِكْرٍ ثَرَّةٍ ... فَتَرَكْنَ كُلَّ قَرَارَةٍ كَالدِّرْهَمِ[١٤]

سَحًّا وَتَسْكَابًا فَكُلُّ عَشِيَّةٍ ... يَجْرِى عَلَيْهَا الْمَاءُ لَمْ يَتَصَرَّمِ[١٥]

وَخَلاَ الذُّبَابُ بِهَا فَلَيْسَ بِبَارِحٍ ... غَرِدًا كَفِعْلِ الشَّارِبِ الْمُتَرَنِّمِ[١٦]

هَزِجًا يَحُكُّ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ ... قَدْحَ الْمُكِبِّ عَلَى الزِّنَادِ الأَجْذَمِ[١٧]

إن اللوحة امتداد يتلاحم فيه الشم مع البصر، فالرائحة الطيبة، التى كانت تشبه ريحة قارورة المسك، تنبعث قوتها من حاسة الشم أولاً، دون أن تتأثر تأثرًا جوهريًا بالحواس الأخرى، وإن كانت قابلة لبعض التأثرات العرضية أو الشكلية بها، ذلك أن جودة ريح المسك، هى التى ينبعث منها التأثير، ولا يغير من درجة ذلك التأثير، أن تكون قارورة المسك من ذهب، أو من فضة، أو من زجاج، أو أن تكون (فارة تاجر)، فكل تلك مؤثرات عرضية تأتى من حواس البصر أو

اللمس، لكن الشاعر ينتقل بنا فى الصورة التالية، إلى لون آخر من التأثر الحسى، يستنفر من خلاله، حاسة أخرى، هى حاسة البصر، مع المحافظة على الخيط الرئيسى، الممتد فى شكل الرائحة الزكية بين الصورتين. فرائحة المحبوبة، تذكر بالروضة الأنف، الكامنة فى مكان غير معلوم ولا مطروق، فهى أقل تعرضًا لوطء الأقدام، وأكثر احتفاظًا ببكارتها، وقد استقبلت من الأمطار زخاتها الأولى، فتركت بها حلقات من الماء الرقراق، مستديرة لامعة كالدرهم، ولم يزل الماء يعتادها هونًا، لم ينقطع عنها، فاخضرت وأزهرت، وشدت رائحتها قوافل النحل الباحثة عن رحيق تمتصه، فأصابت من رحيقها ما أشبعها وأثملها، فغنت ورقصت، وأرادت أن تعبر عن بهجتها بالتصفيق وحك الأذرع، ولكن رغبتها فى البهجة، تحول دونها وسائلها التى تقصر بها، فأذرعها قصيرة، ولكن رغبتها قوية؛ وهى من ثم تحاول كما يحاول الأجذم مقطوع الذراعين، أن يستخرج الشرر من الزناد، فيقرب ما بين أصول أذرعه، ويحك الزنادين، فينبعث الشرر، ومنه تتولد علائم الحياة.

هذه هى الملامح العامة للصورة، التى تمتزج فيها حاستا الشم والبصر، وتلتقى فيها المحبوبة بالروضة العطرة الخضراء. ولقد أطال الشاعر هنا فى الوقوف أمام ملامح الصورة التفصيلية، بالقياس إلى الصور السابقة. وربما كان من دوافع ذلك، شدة الاتصال بين صورة الأنثى وصورة الأرض فى الوعى العربى، حتى إن كثيرًا من المفردات التى تستخدم فى إحدى الصورتين، تستخدم فى الأخرى على نحو يكاد لا يستشعر فيه رائحة المجاز، مثل الآيات القرآنية: ﴿نساؤكم حرث لكم﴾ و ﴿أرضًا لم تطئوها﴾، ﴿حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت﴾ وكثيرة هى التعبيرات التى تلتحم فيها الصورتان. ومن هنا، فإن الشاعر يحس وكأنه يتحدث عن محبوبته، ولعله من خلال ذلك، حرص على أن يكرر صفة البكارة، ثلاث مرات، وهو يحدد ملامح الصورة. فالروضة (أُنُف) لم تمس، وهى ليست (بذات معلم) لم تطأها قدم، وزخات المطر (بكر) حرة. ولاشك أن عنترة هنا، وهو

يطرز على صورة الأرض العطرة، وجه المحبوبة الآخر، يخلع على أحد طرفى التشبيه، ما يحلم به فى الطرف الآخر.

أما الصورة التفصيلية للذباب وسط الروضة، فقد لفتت نظر الأقدمين، يقول ابن قتيبة[١٨]: «ومما سبق إليه ولم يُنَازَعْ فيه، قوله:

وَخَلا الذُّبَابُ بِهَا فَلَيْسَ بِبَارِحٍ غَرِدًا كَفِعْلِ الشَّارِبِ الْمُتَرَنِّمِ
هَزِجًا يَحُكُّ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ فِعْلَ الْمُكِبِّ عَلَى الزِّنَادِ الأَجْذَمِ

وهذا من أحسن الشبه...» أ. هـ.

وكلمة (الذباب) هى مفتاح هذه الصورة. وهى الكلمة التى يمكن أن تكون أداة للتنفير منها، خاصة إذا اقترنت فى ذهن القارئ المعاصر، بالحشرة الصغيرة، التى تحمل الأمراض والعدوى، وتلح على الوجه البشرى، فيذبها ثم تعود مسرعة من جديد، وينبغى أن نذب نحن هذا المعنى قليلاً عن مخيلتنا، خاصة فى إطار لغة كالعربية، يبقى فيها المصطلح وتتسع ظلاله ودلالته، على مدى خمسة عشر قرنًا، فليس من الضرورى أن يكون مفهوم الذبابة عند عنترة، مطابقًا تمامًا لتصورنا الحالى لها، خاصة أن الكلمة اللغوية، تقبل كثيرًا من التصورات. يقول المعجم الوسيط عند تعريفه للذباب: «الذباب يطلق على كثير من الحشرات المجنحة»[١٩] وصاحب القاموس المحيط يقرن بين كلمة (الذباب) وكلمة (النحل)، إن لم يكن فى المعنى، ففى خصائص الصياغة[٢٠]، بل إن كلمة الذباب تتحد فى بعض مرادفاتها، مع كلمة (عنترة) اسم الشاعر. يقول قطرب، فيما يرويه عنه الأنبارى[٢١]: «عنترة يكون مشتقًا من العنتر وهو الذباب»، فالحركة المجنحة إذن لهذا الكائن الصغير الطموح المغنى، ينبغى أن تكون هى بؤرة التفسير الشعرى، التى قد يلتقى فيها عنترة مع الذباب، ليس فقط فى الاشتقاق اللفظى البعيد، كما رأى قطرب، ولكن فى اتحاد الحالة، والاقتراب من الروضة رمز المحبوبة، والامتصاص من الرحيق والانتشاء

والتغنى حوله، دون خوف من (زئير الرجال) الذين يمنعون عبلة، ويحولون أرضها إلى (أرض الزائرين). ويكمل صورة الالتحام بين لحالتين، طرف الصورة الآخر، صورة المجذوم، المقطوع الأذرع، الذى يكب على الزناد، رغم قصر الوسائل، ويصر على أن يتولد الشرر، ليزرع له الدفء والضوء. أليست هذه هى الصورة العميقة، للفارس العاشق، الذى يمنعه القناع الأسود، والشفة المشقوقة، أن يقدح الزناد، كما يقدحه كل العاشقين، وتقص أطرافه، ولكنه يصر رغم ذلك، على المحاولة، ويؤديها وهو ثمل من حلاوة الرحيق مترنم بغناء العشق.

إن صورة المحبوبة، تكمن طوال فترة الإيغال فى الروضة الخضراء العطرة. وإذا كان ذلك الإيغال، قد حقق التوازن، وأقام التوحد المفتقد أمام واقع الفرقة، فإن الشاعر ما يلبث أن يردنا مرة أخرى إلى الواقع بخشونته:

تُمْسِى وتُصْبِحُ فَوْقَ ظَهْرِ حَشِيَّةٍ ... وَأَبيتُ فَوْقَ سَرَاةِ أَدْهَمَ مُلْجَمِ(٢٢)

وَحَشِيَّتِى سَرْجٌ عَلَى عَبْلِ الشَّوَى ... نَهْدٍ مَرَاكِلُهُ نَبِيلِ المَحْزِمِ(٢٣)

هَلْ تُبْلِغَنِّى دَارَهَا شَدَنِيَّةٌ ... لُعِنَتْ بِمَحْرُومِ الشَّرَابِ مُصَرَّمِ(٢٤)

خَطَّارَةٌ غِبَّ السُّرَى زَيَّافَةٌ ... تَطِسُ الأَكَامَ بِوَخْدِ خُفٍّ مِيْثَمِ(٢٥)

وَكَأَنَّمَا أَقِصُ الأَكَامَ عَشِيَّةً ... بِقَرِيبِ بَيْنَ الْمَنْسِمَيْنِ مُصَلَّمِ(٢٦)

تَأْوِى لَهُ قُلُصُ النَّعَامِ، كَمَا أَوَتْ ... حِزَقٌ يَمَانِيَةٌ لأَعْجَمَ طِمْطِمِ(٢٧)

يَتْبَعْنَ قُلَّةَ رَأْسِهِ وَكَأَنَّهُ ... حَدَجٌ عَلَى نَعْشٍ لَهُنَّ مُخَيَّمِ(٢٨)

صَعْلٌ يَعُودُ بِذِى العَشِيرَةِ بَيْضَهُ ... كَالعَبْدِ ذِى الفَرْوِ الطَّوِيلِ الأَصْلَمِ(٢٩)

إنه الواقع الذى يتجسد من خلال المقابلة، بين فراش المحبوبة الرقيق وفراش المحب الخشن، من خلال ثلاث علائم زمانية: الإمساء، والإصباح، والمبيت. وهى علائم تشكل نصف طرف الدائرة الزمانية، وتترك بقية الدائرة، يغمرها ضوء النهار، وتتحرك عليها مفردات الصورة كما سنرى، ولكننا إذا بقينا

قليلاً فى نصف الدائرة الأول، فسوف نجد أن الشاعر قد اختار اللحظة الأولى واللحظة الأخيرة لمحبوبته، الإمساء والإصباح. واختار لنفسه لحظة محاصرة بين اللحظتين، وهى المبيت. وفى الوقت ذاته اختار للحظتيْها طابع الثبات، فهى فوق حشية ناعمة، تسلمها لحظة الإمساء للحظة الإصباح، مرورًا -بالضرورة- بلحظة المبيت التى سكت عنها، وهو يرصد ليل المحبوبة، وهى فى الوقت ذاته، أكثر اللحظات حاجة إلى السكينة. ولعله من أجل هذا، يختارها لنفسه، لحظة وحيدة ويصورها قلقة، فهو يقضيها فوق ظهر حصان، أسود ملجم. ولنلاحظ أن صفة السواد، التى لونت ليل رحيلها، تعود لتلون ليل رحيله هو أيضًا. إن لقطة الرحيل، سوف تستدعى بالضرورة، وصف الراحلة. واللافت للنظر هنا، أن عين الشاعر تلتقط راحلتين مختلفتين: الحصان والناقة. ولا يبدو فى سياق بناء الصورة، الجزم برصد التعاقب أو التوازى بينهما، فقط يبدو الحصان، وقد أصبح ظهره حشية مع قوته ومهابته. وتبدو الناقة أملاً، يحلم أن يحمله إلى الديار. ومن خلال هذا الحلم، يبدو أفق المدى، الذى لابد أنه واقع زمانيًا فى طرف الدائرة المسكوت عنه، بين الإصباح والإمساء، لأن الأضواء التى تلقيها عين الشاعر على الصحارى من حوله، تستنفر حاسة البصر عندنا، وتجعلنا نلتفت معه إلى كائنات تدب فوق رمال الصحارى، راحلة مثله، يحدوها الحب والقوة، كما يحدوه، وتعانى من الظلم، كما تعانى طبقة العبيد التى ينتمى إليها.

إن الحصان قوى القوائم والعظام، ضخم المراكل، تتطلع العين إلى موضع حزامه فى نبل ومهابة. ومع ذلك، فإن صورته التى تلتقط له هنا، تبدو وكأنها صورة ثابتة، إنه أشبه بقاعدة ترتكز عليها (الحشية)، التى يبيت عليها الشاعر، فهو فارسٌ عَرْشُهُ الخيل، بكل ما فى ذلك من تحفز وانطلاق بالقوة. أما الشق الثانى من الصورة -وهو المتصل بالناقة- فيبدو مخالفًا ومكملاً للشق الأول، فهو شق متحرك، فى مقابل الثابت هناك، وهو نهارى فى مقابل الليلى. ولقد جاءت

الإشارة إلى الحركة من خلال فعل الأمنية والهدف الذى يتصدر الصورة: «هل تبلغنى دارها شدنية؟» وهى أمنية، تستلزم الحركة التى تعين عليها راحلة مؤهلة نشطة، فهى مؤهلة من خلال أنها لا تُسْتَغَلُّ فيما تستغل فيه النياق الأخرى، فهى لا تحمل، ولا تلد، ولا ترضع (لعنت بمحروم الشراب مصرم)؛ وهى من ثم معدة لقطع (المسافات الطويلة) فحسب، ثم هى نشطة، تسرى الليل كله مسافرة، فلا ينال منها التعب، وتشاهد (غب هذا السرى)، وتهز ذيلها يُمْنَةً ويسرة، من وفرة نشاطها وسرعتها، ثم تضرب الروابى بخف شديد الوطء.

إن صورة الناقة التى ولدت هنا من صورة الحصان دون فاصل مرئى، ستلد بدورها صورة النعام. ومادامت السرعة قد بلغت مداها، وتداخلت من خلالها فى حدقة الحواس المستنفرة، مشاهدة الطبيعة فى الصحارى الشاسعة، والشاعر لا يلجأ إلى أدوات الربط، ولا إلى أدوات الانتقال، وإنما إلىكيمياء المزج وسهولة التداخل والتوحد، التى تتاح للحواس، وقد تخلصت من جاذبية عالم الواقع، إلى المناخ المتميز لعالم الشعر.

إن (الظليم) ذكر النعام، سوف يتسلل إلى الصورة هنا تسللاً خفيًا، كما يحدث فى طريقة (التداخل والإحلال) فى التصوير السينمائى، فإذا كانت الناقة التى يمتطيها الشاعر، تطأ الروابى، وتطس الأكام بخف قوى عريض، فإن الشاعر أيضًا (يطس الأكام) أو يقصها، على ظهر نعام صغير الخف، سريع العدو. ولنتأمل طريقة التداخل والإحلال الخفية، ففى أعلى الصورتين، يوجد الشاعر الراكب، القاصد دار المحبوبة، ولكنه مسكوت عنه فى الصورة الأولى. فالناقة هى التى تضرب الروابى، ومصرح به فى الصورة الثانية، فهو الذى يضرب الروابى. وفى أسفل الصورتين، يوجد الخف الذى يلامس الأرض، لكنه فى الصورة الأولى خف عريض قوى لناقة تطأ الأرض بقوة، وفى الصورة الثانية خف ضيق (قريب ما بين المنسمين) لذكر نعام سريع، ولا يكاد يلامس بقعة، حتى يلامس تاليتها. ومن خلال

اشتراك أعلى نقطة فى الصورتين، وأدنى نقطة فيهما، يتسرب الإحلال شيئًا فشيئًا؛ فنجد أمامنا ذكر النعام بدلاً من الناقة، كما وجدنا الناقة من قبل، تحل محل الحصان، لكن موجة الإحلال والتداخل لن تقف عند حد، فسوف يفاجئنا الشاعر بأنه هو نفسه، سيدخل فى إطار دائرة التداخل والإحلال، وسنرى شرائح من صورته النفسية أو المعنوية، تتسرب إلى داخل صورة قافلة النعام، التى يتقدمها (الظليم)، وتسترشد هى فى عدوها بحركة أعلى نقطة فيه، والتى تبدو وكأنها قمة هودج مخيم (ولنتذكر أن الهودج يكون على ظهور الإبل، فتعود الصورة إلى التداخل من جديد).

يَتْبَعْنَ قُلَّةَ رَأْسِهِ وَكَأَنَّهُ حَدَجٌ عَلَى نَعْشٍ لَهُنَّ مُخَيَّمِ

أما التداخل بين الشاعر والنعام، فيأتى من التأمل الدقيق فى الملامح التى اختارتها الصورة من ذكر النعام، وهى ملامح مشتركة مع طبقة العبيد، التى ينتمى إليها الشاعر، فذكر النعام مصلم أى مقطوع الأذنين، وتلك سمة تذكر بالاختلاف الشكلى، الذى يعانى منه العبد، فى شكل تشقق الشفة أو حتى صلم الأذن، ثم إنه حتى وهو يقود الجماعة، ويزدهى برأسه الطويل الذى يسترشد به القطيع، ويتبادلون خلال ذلك، همهمات صوتية غائمة، لا يرتسم منها فى حواس الشاعر المستنفرة، إلا همهمة العبد الحبشى الأعجمى، راعى القطيع فى الصحارى، عندما تتشابه كلماته الغامضة، مع رغاء الإبل التى تأوى إليه.

تَأْوِى لَهُ قُلُصُ النَّعَامِ، كَمَا أَوَتْ حِزَقٌ يَمَانِيَةٌ لأَعْجَمَ طِمْطِمِ

إن التداخل الذى قرب العبد الإنسان من ذكر النعام، سوف يكمل الدائرة، لكى يخلع على النعام أيضًا مشاعر الإنسان، ولكنها محصورة فى نطاق العبودية، فالظليم ذكر النعام، له أيضًا أطفال يرعاهم، وبيض يعوده فى منطقة (ذى العشيرة)، ولكنه أيضًا وهو يتردد هناك برأسه الطويل، لا يرسل إلى الحواس إلا صورة العبد الطويل المقطوع الأذن.

صَعْلٌ يَعُودُ بِذِى العَشِيرَةِ بَيْضُـــهُ   كَالعَبْدِ ذِى الفَرْوِ الطَّوِيلِ الأَصْـــلَمِ

وهنا تكتمل دائرة التداخـل والإحـلال، فـلا نـرى أمامنـا إلا صورة كـبرى واحدة، مصوغة من الشاعر والكائنات المحيطة به.

إن النعام الذى حل محل الناقة في الصورة، سوف يفسح لهـا المجـال لإعادة الظهور مرة أخرى، لأن الرحلة علـى وشـك الانتهـاء، والدائـرة علـى وشـك الاكتمال، والشاعر فى لوحة الرحلة الأخيرة، يهتم برصد مَلْمَحَيْـن: ملمـح السـرعة وهى فى قمتها، وملمح السكون وهو فى بدايتـه. وهـو يسـتثير فـى رسـم اللمحـين، مجمل الحواس المتاحة سمعية أو بصرية أو لسية، حتى تصـل لنـا الصـورة، مغلفـة بالمناخ الصحراوى الذى ولدت فيه.

وَكَأَنَّمَـا تَنْـأَى بِجَـانِبِ دَفِّهَـا الـ   وَحْشِيِّ مِنْ هَـزَجِ العَشِـيِّ مُؤَوَّمِ (٣٠)

هِـرٌّ جَنِيـبٌ كُلَّمَـا عَطَفَـتْ لَـهُ   غَضْبَـى اتَّقَاهَـا بِـاليَدَيْنِ وبِـالفَمِ (٣١)

بَرَكَتْ عَلَـى جَنْـبِ الـرِّدَاعِ كَأَنَّمَـا   بَرَكَتْ عَلَى قَصَبٍ أَجَشَّ مُهَضَّـمِ (٣٢)

وَكَـأَنَّ رُبًّـا أَوْ كَحِيـلاً مُعْقَـدًا   حَشَّ الوَقُودُ بِـهِ جَوَانِـبَ قُمْقُـمِ (٣٣)

يَنْبَاعُ مِنْ ذِفْرَىْ غَضُوبٍ جَسْـرَةٍ   زَيَّافَةٍ مِثْلِ الفَنِيـقِ الْمِكْـدَمِ (٣٤)

إن ملمح السرعة القصوى، يتجسد مـن خـلال بعـض الصـور الشـائعة فـى الشعر الجاهلى. وهى صور ناتجة من شدة التأمل فى الراحلة، لكثرة ملازمتها وشدة الألفة معها. ومن هذه الصور، التفرقة بين جـانبى الناقـة أو بـين ذفريْهـا، فهنـاك الجانب الأيسر، وهو الذى يتم منه ركوب الناقة عادة، ومنه كذلك يتم حلبها؛ ومن ثم يسمى بالجانب الإنسى. وهناك الجانب الأيمن، وهو الـذى يكـون أكـثر تعرضًـا لسوط الراكب، لأنه يكون عادة فى يده اليمنى؛ ومن ثم فقد توارثت أجيـال النيـاق سوء الظن، مما يمكن أن يأتيها من الجانب الأيمن، ولعلهـا لذلـك أصبحـت ميالـة لأن يكـون جانبهـا الأيمـن شرسًـا. وهـو هنـا سمـى بالجـانب الوحشـى. أو الـدَّف

الوحشى، وناقة عنترة تسرع فى سيرها، كأن هرًّا تعلق فى جنبها الوحشى، يتشبث به بأظافره الصغيرة؛ فتغار الناقة ويزداد سيرها سرعة. وهذه الصورة كثيرة الورود فى الشعر الجاهلى، يقول الأعشى:

بِجلالَةٍ سَـــرْجٍ كَـــأَنَّ بِغرْزِهَا   هِـــرًّا إذَا انْتَعَلَ الْمَطِـــىُّ ظِلالَها

ويقول أوس بن حجر:

وَالْتَفَّ دِيكُ بِرِجْلَيْهَا وَخِنْزِيرُ

على أن عنترة، يريد أن يجعل لهذه السرعة مذاقًا متميزًا، فهى ليست سرعة تتجسد فى خط مستقيم، وإنما يميل الجسد إلى التكور خلال الانطلاق، ولعل ذلك يساعد على مجابهة قوة الريح فى الصحارى، فالعنق دائم الالتفاف إلى الجانب الأيمن، يتقى السوط المتوقع حينًا، ويبحث فى غضب عن القط الكامن فى جنبه حينًا آخر، لكن القط -المتوهم- بدوره لا يكف ولا يستسلم، فكلما جرت التفاتة غاضبة، اتقاها معابثًا باليدين والفم. ولقد أضافت (كلما) هنا معنى الديمومة فى الصورة، والحركة المتولدة عن الحركة. وهو معنى لا يوحى به بناء الصورة فى بيت الأعشى أو بيت أوس.

وبلوغ السرعة هذا المدى، يقدم لونًا من الإيجاز فى الزمن، وطى المسافات، ويجعل (السرد الشعرى) فى غير حاجة إلى وصف التفاصيل؛ ومن ثم فإن الذى يأتى بعد هذه الصورة مباشرة، هو مشهد الإناخة المؤذن بنهاية الرحلة. ومن اللافت للنظر أن عنترة يقدم لنا صورة سمعية لنهاية الرحلة، كما بدأ اللقطة الأولى للرحلة بصورة سمعية، من خلال سماعه للإبل فى جوف الليل (تسف حب الخمخم).

فقد جاءت الصورة الأخيرة كذلك سمعية، من خلال سماع صوت الإناخة، وقد تكسرت تحت أقدام الناقة، أعواد القصب الأجش:

بَرَكَتْ عَلَى جَــنْبِ الرِّدَاعِ كَأَنَّمَا   بَرَكَــتْ عَلَى قَصَبٍ أَجَشَّ مُهَضَّمِ

وكأن الصورة السمعية الأخيرة، رجع لصدى الصورة السمعية الأولى، فى مكان ناء بعيد، لكن السكون إذا كان قد أطفأ موقد الحركة عن القدر المتوهج، فما تزال آثار الغليان والبخار، قوية على جسد القمقم، إنه العرق ينضح من جسدها كالقطران الأسود اللزج، أو كالنفط المعقد، وينبعث من خلف الأذن. وقد غلى جسدها كقمقم النحاس، الذى أوقدت عليه النيران، لكنها ما تزال ناقة طويلة سريعة قوية كفحل الإبل الغليظ.

* * * *

إن هذا المنهج التصويرى الدقيق، يشيع فى شعر عنترة على اختلاف أنفاسه، فهو يشيع عنده عاشقًا (متجلدًا) أو متأبيًا، كما رأينا فى لوحات المعلقة التى عرضنا لها. ويشيع عنده كذلك عاشقًا (هائمًا)، يكاد يتداعى رقةً، رغم فروسيته الغليظة الصلبة. ويحتفظ ديوان عنترة بغنائية رقيقة، تمثل نمطًا غزليًا يختلف عن الأنماط الغزلية الحسية، التى كانت شائعة فى العصر الجاهلى، وتكاد تمثل جذرًا من الجذور البعيدة للقصيدة الغزلية العذرية، التى شاعت فى العصر الأموى على نحو خاص، وكانت واحدة من النماذج التى مثلت الشعر العربى لدى الآداب الأخرى، وأثرت فيها، من خلالها. وغزلية عنترة تبعث من الطلل، الملمح المكانى الذى يهيج الذكريات، ويحفظها فى وجدان العاشق، ويطبعها فى ذاكرة الفن. وهذا الطلل، طلل عبلة، الحديث العهد بأهله، تتحدد ملامحه المحيطة:

طَــلَلٌ لِعَبْلَةَ مُسْــتَهَلُّ الْمَعْهَدِ   بَيْنَ العَقِيقِ وَبَيْنَ بُرْقَـةَ ثَهْمَــدِ

والذكريات ما تلبث أن تنبعث فى شكل (أنس) الجماعة، بل ضوضائها، لكنه أنس ينعكس فى الصورة فى شكلها الفنى. أما الجمال المفرغ من الأنس، فلا يلبث أن يرتد وحشة وشجنًا، ينمو فيختفى (الأنس) من مسرح الفتيات، ليكون

المكان (مسرح الآرام)، ثم تختفى الآرام الصامتة، التى تثير ذكريات الجمال والأحبة دون أن تغرى، أو تعرف لغة الشجو سماعًا أو إنشادًا، ليظهر بديلاً عنها كائنات تملك رموز الصوت المعبر، سواء كان صوتًا يعبر منذرًا بالبين، مثل صوت الغراب الأسود، أو مثيرًا للشجو والحنين، مثل طائر الدوح. وهنا تبتعد اللوحة عن رموز الأنس المفتقد، والجمال الصامت، لتنتقل إلى حواريات (العاشق) و (الطائر) لصوته، الذى يمثل قمة الشجو والحنين، ليقنعه الشاعر بأن شجوه أشد، وحنينه أقسى:

يَا مَسْرَحَ الآرَامِ فى وَادِى الحِمَى   هَلْ فِيكَ ذُو شَجَنٍ يَرُوحُ وَيَغْتَدِى[٣٥]
فِى أَيْمَنِ العَلَمَيْنِ دَرْسُ مَعَالِمِ   أَوْهَى بهَا جلْدِى وَبَانَ تَجَلُّدِى[٣٦]
مِنْ كُلِّ فَاتِنَةٍ تَلَفَّتَ جِيدُهَا   مَرَحًا كَسَالِفَةِ الغَزَالِ الأَغْيَدِ[٣٧]
يَا عَبْلُ كَمْ يَشْجَى فُؤَادِى بِالنَّوى   وَيَرُوعُنِى صَوْتُ الغُرَابِ الأَسْوَدِ[٣٨]
كَيْفَ السُّلُوُّ وَمَا سَمِعْتُ حَمَائِمًا   يِنْدُبْنَ إلا كُنْتُ أَوْلَ مُنْشِدِ؟[٣٩]
وَلَقَدْ حَبَسْتُ الدَّمْعَ لا بِخِلابِهِ   يَوْمَ الوَدَاعِ، عَلَى رُسُومِ الْمَعْهَدِ
وَسَأَلْتُ طَيْرَ الدَّوْحِ: كَمْ مِثْلِى شَجَا   بِأَنِينِهِ وَحَنِينِهِ الْمُتَرَدِّدِ؟
نَادَيْتُهُ ومَدَامِعِى مُنْهَلَّةٌ   أَيْنَ الخَلِىُّ مِنَ الشَّجِىِّ الْمُكْمَدِ؟
لَوْ كُنْتِ مِثْلِى مَا لَبِثْتِ مَلاوَةً   وَهَتَفْتِ فِى غُصْنِ النَّقَا الْمُتَأَوِّدِ[٤٠]

إن اللوحة تبدأ بمشهد الظباء، لكى تبعث من خلاله انطباعين متضادين، فى موقفين مختلفين، انطباع (الشجن)، وانطباع (المرح). أما الشجن، فيحل عندما يرى وادى الحمى، وقد أصبح مسرحًا للآرام. ومع أن كلمة (المسرح) توحى باكتظاظ المكان بالعيون السوداء والرقاب الفارهة، والقدود الرشيقة، فإن الإحساس المتولد هو الشجن الرائح الغادى: (هل فيك ذو شجن يروح ويغتدى؟) ولقد بدت أحاسيس الشجن، رغم وجود عناصر الجمال لأنها عناصر بلا صدى أو مرايا، عناصر مفردة،

لا مزدوجة. وهى تكتسب قيمتها وقوتها، عندما تتجاوب مع عناصر المحبوبة الفاتنة، فتثير فى هذه الحالة المرح، بدلاً من الشجو:

مِنْ كُلِّ فَاتِنَةٍ تَلَفَّتَ جِيدُهَا مَرَحًا كَسَالِفَةِ الغَزَالِ الأَغْيَدِ

إن الشجن الذى ولدته لمحة الصورة البصرية فى صدر اللوحة، سوف يبحث عن صداها فى شكل صورة سمعية تالية. وهذا الصدى سوف ينمو نموًا دقيقًا فى خطوات متتالية. ولنلاحظ قبل أن نتتبع هذه الخطوات، أن الصورة السمعية، احتلت أفقًا أعلى من أفق الصورة البصرية. فإذا كان مسرح الآرام فى مستوى النظر، وكائناته التى تثير الشجن أو المرح، تدب على الأرض، فإن أفق الصورة البصرية، على اختلاف درجات إيحائها المنبعثة من صوت الغراب أو أصوات الحمائم، يتجسد فى مكان (أعلى من مستوى النظر)، إنه قادم من قمم الأشجار أو من جوف السماء. وقد يكون فى هذا التسامى الحسى المنظور بمنبع الصورة، لون من الإيحاء بتسامى الأحاسيس، والارتفاع بها بعيدًا عن تراب الأرض، حتى لو كان تراب وادى الحمى.

ولنتأمل الآن فى خطوات النمو التى ميزت الصورة السمعية، إن الخطوة الأولى، صدر فيها الصوت من طرف واحد من أطراف الصورة، فقد نعق الغراب الأسود، فارتاع قلب المحب الشجى، دون أن ينبس:

كَيْفَ السُّلُوُّ وَمَا سَمِعْتُ حَمَائِمًا يَنْدُبْنَ إلا كُنْتُ أَوَّلَ مُنْشِدِ؟

ولنلاحظ فى بناء الصورة هنا، معنى الامتداد الزمنى بالقياس إلى الصورة الأولى، فقد أوحت عبارة (ما سمعت... إلا كنت) بدورة التكرار اللانهائية، كما أوحت أفعل التفضيل فى نهاية البيت بجماعية الاستجابة لصوت الحمائم، مع فردية المشاعر وخصوصيتها، وبالحرص على التنافس والسبق فى درجات العشق، وقد كان العاشق الصوفى ينشد:

كُلُّ مَنْ فِـى حِمَاكَ يَهْوَاكَ لَكِــــنْ   أَنَا وَحْدِى بِكُـلِّ مَنْ فِى حِمَاكَـــــا

ولقد جاءت الخطوة الثالثة من خطوات نموّ الصورة السمعية، فلم تكتف بأن يكون لطرفى الصورة دور فى بناء الصوت. ولكنها نمت ذلك الدور، فأصبحت حوارًا بين الطرفين. ولم تعد مهمة العاشق الأرضى، أن يكتفى بتلقى الصوت من أعلى، وإنما أصبح قادرًا، وقد تسامى العشق، أن يصدر الصوت إلى أعلى، وأن يساءل مَنْ هم فى قمم الأشجار وجوف السماء:

وَسَأَلْتُ طَيْرَ الدَّوْحِ: كَمْ مِثْلِى شَجَا   بِأَنِيــــنِهِ وَحَنِيــــنِه الْمُتَرَدِّدِ؟

بل أصبح من حقه أن يعلن قهر الصفاء والسمو التقليدى للصوت العالى، وأنه فى النهاية صوت (خلىّ)، لا يقاس بعمق وصدق صوت (شجى) مثله، بل إن الطائر فى النهاية، لوكان يحمل ما يحمل العاشق الأرضى من وجد وصبابة، لما استراح على غصنه الناعم المتأود لحظة:

لَوْ كُنْتِ مِثْــــلِى مَا لَبِثْــتِ مَلاوَةً   وَهَتَفْـــــتِ فِى غُصْنِ النَّقَا الْمُتَأَوِّدِ

وهكذا يظهر العاشق (الهائم)، فى نفس الثوب الفنى الذى ظهر به العاشق المتجلد، لأنه فى الحالتين شاعر، قبل أن يكون عاشقًا.

* * * *

الشاعرية التى تستنفر الحواس، هى إذن المثير والوعاء المشكل للمشاعر؛ ومن ثم، فإنها تتجلى بوسائلها الفنية المتشابهة، على اختلاف المشاعر المثارة، وكما تجلت من قبل فى صورة العاشق (المتجلد). والعاشق (الهائم) يمكن كذلك أن يتجلى فى صورة (الفارس) المحارب. وهى صورة كثيرة الورود فى شعر عنترة، تمتزج بالعشق حينًا فى مثل قوله:

وَلَقَـدْ ذَكَرْتُـكِ والرِّمَـاحُ نَوَاهِـــلٌ   مِنِّى وَبِيضُ الهِنْدِ تَقْطُـرُ مِـنْ دَمِـى

فَوَدِدْتُ تَقْبِيلَ السُّيُـوفِ، لأَنَّهَـــا   لَمَعَتْ كَـــبَارِقِ ثَغْرِكِ الْمُتَبَسِّـــمِ

وتخلص للحظة قاسية حينًا آخر فى مثل قوله:

إنَّ الْمَنِيَّـــةَ لَــوْ تُمَثَّـــلُ، مُثِّلَـــتْ مِثْلِى إذَا نَزَلُــوا بِضَنْـكِ الْمَــنْزِلِ
وَالخَيْلُ سَـاهِمَةُ الوُجُوهِ كَأَنَّمَـــــا تُسْـــقَى فَوَارِسُهَا نَقِيــعَ الحَنْظَلِ

والموت والخيل شـاغلان رئيسـيان مـن شـواغل الشـاعر المحـارب القديـم، فأحدهما يعين على مواجهة الآخر، أو دفع شبحه، أو الفرار منه. ولقد كان الشاعر القديم يتحدث عن الموت عادة، باعتباره لحظة مجردة، وقدرًا قـد يكـون عشـوائيًا، كما كان يقول زهير:

رَأَيْتُ الْمَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ، مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ، وَمَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّرْ، فَيَهْرَمِ

وقد يكون كامنًـا فـى نقطـة مجهولـة ، لكنـه يمسـك بيـده طـرف الخيـط، ويتحكم فى لحظة القرار، كما كان يقول طرفة بن العبد:

لَعَمْرِكَ إنَّ الْمَـوْتَ مَـا أَخْطَـأَ الْفَتَـى لَكَـالطِّوَلِ الْمُرْخَـى وَثِنْيَـاهُ بِـالْيَدِ
مَتَى مَا يَشَـــأْ يَـوْمًا، يَقُدْهُ لِحَتْفِهِ وَمَـــنْ يَـــكُ فِى حَبْلِ الْمَنِيَّةِ يَنْقَدِ

لكن عنترة لم يواجه الموت، على أنه مجـرد لحظـة قدريـة، لكنـه واجهـه على أنه كائن قوى ومهيب، لكنه هو أيضًا كذلك؛ ومن ثـم فـإن المـوت لـو يمثـل، لتجسد فى صـورة عنـترة، يتـأهب للقائـه ويـراه، ولا حـاجز بينهمـا، ولكـن ذلـك لا يدفعه إلى الخوف، بقدر ما يدفعه إلى المقاومة:

وَلَقَـدْ لَقِيــتُ الْمَـوْتَ يَـوْمَ لَقِيتُـهُ مُتَسَرْبِلاً وَالسَّيْفُ لَمْ يَتَسَرْبَلِ(٤١)
فَرَأَيْتُنَــا مَــا بَيْنَنَــا مِــنْ حَــاجِزٍ إلا الْمِجَنُّ وَنَصْـلُ أَبْيَـضَ مِفْصَلِ(٤٢)
ذَكَرٌ أَشُقُّ بِهِ الجَمَاجِمَ فِى الوَغَـــى وَأَقُولُ لاَ تُقْطَعْ يَمِينُ الصَّيْـــقَلِ(٤٣)

وإذا كان يتسربل فى مواجهة الموت، ويلقاه بسيف عار، كلما أعانــه علـى شق الجماجم، دعا لصانعه بسلامة اليمين. فإنــه يتحـرك وينـاور، ويُقْدِم ويحجـم على الحصان؛ ومن ثم فإنه جزء من عدته الضرورية فى ملاقاة المـوت، ولهـذا فـإن

عينى الشاعر، تسلطان الضوء على عدة الفارس، حتى نسمع وجيب قلبه، ونشم رائحة عرقه، ونحس بوهج حرارته:

وَلَـرُبَّ مَشْـعَلَةٍ وَزَعْـتُ رِعَالَهَـا ... بِمُقَلِّص نَهْدِ الْمَرَاكِلِ هَيْكَـلِ[44]

سَلِس الْمُعَـذَّرِ لاحِـقٍ أَقْرَابُـهُ ... مُتَقَلِّبٍ عَبَثًا بِفَأْسِ الْمِسْحَلِ[45]

نَهْدِ الْقَطَاةِ، كَأَنَّهَا مِـنْ صَخْـرَةٍ ... مَلْسَاءَ يَغْشَاهَا الْمَسِيلُ بِمَحْفِلِ[46]

وَكَـأَنَّ هَادِيَـهُ إِذَا اسْـتَقْبَلْتَهُ ... جِذْعٌ أُذِلَّ، وَكَانَ غَيْرَ مُذَلَّلِ[47]

وَكَأَنَّ مَخْرَجَ رَوْحِهِ فِي وَجْهِهِ ... سِرْبَانِ كَانَا مولِجَيْنِ لِجَيْأَلِ[48]

وَلَـهُ حَوَافِـرُ مُوَثَّـقٌ تَرْكِيبُهَـا ... صُمُّ النُّسُورِ، كَأَنَّهَا مِنْ جَنْدَلِ[49]

وَلَـهُ عَسِـيبٌ ذُو سَـبِيبٍ بَالِغٍ ... مِثْلُ الرِّدَاءِ عَلَى الغَنِيِّ الْمُفْضِلِ[50]

وَكَـأَنَّ مِشْـيَتَهُ إِذَا نَهْنَهْتَـهُ ... بِالنَّكْلِ مِشْيَةُ شَارِبٍ مُسْتَعْجِلِ[51]

فَعَلَيْـهِ أَقْتَحِمُ الهِيَـاجَ تَقَحُّمًا ... فِيهَا وَأَنْقَضُّ انْقِضَاضَ الأَجْدَلِ[52]

إننا أمام لوحة متكاملة، إطارها الفارس، ولوحتها وبؤرتها الفرس، فالفارس لم يظهر على امتداد أبيات اللوحة التسعة، إلا مرتين: مرة فى البيت الأول (وزعت رعالها)، ومرة فى البيت الأخير (أقتحم الهياج). وبين هاتين اللقطتين، وعلى امتداد اللوحة، كان الفرس هو موضع التصوير ولكى يتم إحكام التصوير، فقد تسربت إلى اللوحة كثير من مفردات الطبيعة الحية أو الجامدة، وهى مفردات رغم اتساع المسافات بينها، تلتقى جميعًا حول الصلابة والحركة بدرجاتها المختلفة، فأيديه وأرجله التى يركل بها، صلبة مرتفعة، وعجيزته تجمع بين نعومة الصخرة الملساء، وصلابتها، وجريان الماء حولها. أما الرقبة، فهى جذع شجرة عظيمة، قُلِّمَتْ أغصانه. وهل هناك أعمق من نفق الضبع فى الصحراء، حتى يشبه به أنف الفرس، أو مخرج روحه فى وجهه؟ أما الحوافر، فقد قُدَّتْ من الصخور. وهذه الصلابة لا تحجب ملامح الجمال عن الحصان المهيب، فالذيل الطويل

السابغ ، خصل من الشعر، تذكر بثوب الغنى الذى يجره وراءه، ويتبختر به. والمشية الراقصة، عندما تنهنهه باللجام، تذكر بالثمل المستعجل، تدفعه العجلة لأن يسرع، ويمنعه خدر الأعضاء وثقلها، فيجئ مشيه شبيه الرقصة، مزيجًا من السرعة والإبطاء معًا.

على هذا النحو، تحفر الصورة التى يبنيها عنترة فى وجدان المتلقى، لأن الحواس المستنفرة، تحسن التقاطها، وتعرف كيف تجمع بينها، وتترجم عن الشاعر من خلالها. وهى إذ تلتقطها من الأعماق، تدفع بها إلى الأعماق، وإذ تنتزعها من جواهر الأشياء، تستطيع أن تتغلب على عوارض كثيرة، قد تتغير بتغير الزمان أو المكان، أو حتى بتغير اللغات؛ فيبقى الجوهر الأصيل للبناء الشعرى، كما تمثله عنترة وصاغه، خالدًا وباقيًا وممتعًا.

الهوامش

(١) محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، السفر الأول، ص١٥٢ ، تحقيق محمود شاكر.

(٢) تجلل بالشيء: تغطى به، وتجلل الشيء: غطاه، واعتاد الشيء وعكف عليه: لازمه.

(٣) د. النويهى، الشعر الجاهلى منهج في دراسته وتقويمه، جـ١ ، ص١٢١.

(٤) انظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، لأبى بكر الأنبارى، تحقيق وتعليق عبد السلام هارون، ص٢٩٣ وما بعدها، دار المعارف، الطبعة الرابعة سنة ١٩٨٠م.

(٥) قال الأصمعى: يقال: ردم ثوبك أى رقعه، ويقال: ثوب مردم أى مرقع، يقول: هل ترك الشعراء شيئًا يرقع؟.

(٦) أزمع الفراق: عزم عليه، الركاب: الإبل، زم الركاب: جعل لها زمامًا.

(٧) راع: أفزع، حب الخمخم: آخر ما يبس من النبت.

(٨) الحلوبة: الإبل التى أطاقت أن يحمل عليها، الخوافي: ريش مؤخر الجناح، الأسحم: الأسود.

(٩) عباس حسن، النحو الوافى، جـ٤ ، ص٤٢٢، دار المعارف، الطبعة السابعة، سنة ١٩٨٦م.

(١٠) يختلف هذا التأويل عما فسر به القدماء الأبيات، ويمكن رؤية نموذج لتفسيرهم، عند الأنبارى، المرجع السابق، ص٣٠٣ وما بعدها.

(١١) تستبيك: تذهب بعقلك، بذى غروب: أى بثغر ذى غروب، وغروب الأسنان حدها، واضح: أبيض والصورة كناية عن الابتسامة.

(١٢) الفارة: وعاء المسك، القسيمة: المرأة الحسنة الوجه، والعوارض الأسنان الضواحك.

(١٣) الروضة: مكان يجتمع إليه الماء فيكثر نبته، أنف: بكر لم تراع، غيث قليل الدمن: مطر خفيف، ليس بمعلم: غير معروفة ولا مطروقة.

(١٤) بكر ثرة: باكورة المطرالقوية، قرارة كالدرهم: بقعة ماء لامعة مستديرة.

(١٥) السح والتسكاب: الصب، لم يتصرم: لم ينقطع.

(١٦) بارح: زائل، التغريد: التطريب، المترنم: المغنى قليلاً لا يرفع صوته.

(١٧) هزج: سريع الصوت، الأجذم: المقطوع اليد.

(١٨) طبقات الشعراء، طبعة لندن، سنة ١٩٠٢م، ص١٣٠.

(١٩) المعجم الوسيط، جـ١، ص٣٢، معجم اللغة العربية،الطبعة الثالثة، سنة ١٩٨٥.

(٢٠) انظر الفيزوزبادى، القاموس المحيط، جـ١، ص٥٠، طبعة الحلبى، سنة ١٩٥٢.

(٢١) شرح القصائد السبع الطوال، ص٢٩٤.

(٢٢) الأدهم: الأسود، سراة الفرس: أعلاه.

(٢٣) الحشية: الفراش، عبل الشوى: غليظ القوائم والعظام، النهد: الضخم، المراكل: ما يركل به من رجل أو قدم، المحزم: موضع الحزام.

(٢٤) شدنية: ناقة يمنية، محروم الشراب: لا لبن فيها، مصرم: عقيم.

(٢٥) خطارة: تخطر بذيلها وتحركه، غب السرى: بعد قطع رحلة الليل، كناية عن عدم تعبها رغم كثرة السير، زيافة: مسرعة، تطس الأكام: تضرب الروابى، ميثم: شديد الوطء.

(٢٦) أقص: أكسر، قريب بين المنسمين: صفة لذكر النعام الذى تتقارب أظافر خفه، مصلم: مقطوع الأذن.

(٢٧) حزق: جماعات النياق، أعجم طمطم: راعى الإبل، العبد الأعجمى.

(٢٨) الحدج: هودج النساء، مخيم: ضربت عليه خيمة.

(٢٩) صعل: صغير الرأس، ذى العشيرة: اسم موضع.

(٣٠) تنأى: تبعد، الدف الوحشى: الجانب الأيمن، المؤوّم: ذو الرأس القبيح.

(٣١) جنيب: بجانبها، عطفت: التفتت.

(٣٢) الرداع: اسم موضع، قصب أجش: قصب يتكسر.

(٣٣) الرُّب: الطلاء، الكحيل: القطران، معقد: مغلى، حش: أوقد.

(٣٤) ينباع: ينبع، الذفرى: ما خلف الأذن، الجسرة: الطويلة، زيافة: سريعة، الفنيق المكدم: الفحل الغليظ.

(٣٥) الآرام: جمع رئم، الظباء الخالصة البياض، الشجن: الهم والحزن.

(٣٦) المعالم: ما يستدل به، الدرس: العفاء، أوهى: ضعف، بان: ابتعد وغاب.

(٣٧) السالفة: صفحة العنق، ومهوى القرط. الأغيد: الذى يتثنى عنقه دلالاً.

(٣٨) يشجى: يحزن، النوى: البعد، يروع: يخيف.

(٣٩) السلو: النسيان.

(٤٠) الملاوة: البرهة، النقا: قطعة الرمل تنقاد فى احدوداب، المتأود: المتثنى.

(٤١) متسربل: لابس عدة الحرب، السيف غير مسربل: مسلول.

(٤٢) المجن: الترس، نصل أبيض مفصل: حد سيف قاطع.

(٤٣) سيف ذكر: حديدى قوى، الوغى: الحرب، الصيقل: شحّاذ السيوف.

(٤٤) مشعلة: كتيبة منهزمة، وزعت: فرقت، رعالهـا: جموعهـا، مقلص: فـرس طويل القوائم، نهد: مرتفع، هيكل: ضخم.

(٤٥) العذر: مكان اللجام، لاحق أقرابه: ضامر الخاصرة، فـأس المسـحل: حديـدة اللجام.

(٤٦) القطاة: عجز الفرس، محفل: موضع كثير المياه.

(٤٧) الهادى: العنق، جذع أُذِلّ: جذع شجرة قطعت أغصانه.

(٤٨) مخرج روحه: موضع تنفسه أو منخاره، السرب: السرداب، مولج: مدخل.

(٤٩) النسور: اللحم فى باطن الحافر، صم: صلب، الجندل: الصخر

(٥٠) عسيب: ذيل، سبيب: خصلة الشعر، السابغ الضافى.

(٥١) نهنهته: زجرته، النكل: اللجام.

(٥٢) الهياج: المعارك، الأجدل: الصقر.

الفهرس





مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري